

# Anglistische Forschungen

Herausgegeben von Dr. Johannes Hoops  
Professor an der Universität Heidelberg

~~~~~ Heft 64 ~~~~~

## Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur

Von

Friedrich G. Ruhrmann

PE  
25  
.A5  
Heft 64



Heidelberg 1927

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 2025.

NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY  
LIBRARY

# Anglistische Forschungen

Herausgegeben von Dr. Johannes Hoops  
Professor an der Universität Heidelberg

~~~~~ Heft 64 ~~~~~

## Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur

Von

Friedrich G. Ruhrmann



Heidelberg 1927

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 2025.

PE 25 . H5 Hest 64

Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde  
Sprachen, werden vorbehalten.

## Vorwort.

Infolge des umfangreichen Materials konnten die Literaturangaben nur jeweils in den Fußnoten und nicht noch eigens in einer alphabetischen Zusammenstellung gebracht werden.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle Herrn Prof. Hoops für die freundliche Aufnahme der Arbeit in seine Sammlung und besonders Herrn Prof. Brie für seine allzeit lebenswürdige und tatkräftige Hilfe bei der Abfassung dieser Abhandlung herzlichst zu danken.



## Inhaltsverzeichnis.

|   |  |       |
|---|--|-------|
| <b>I. Allgemeine Kennzeichnung des Refrains.</b>  |  | Seite |
| Allgemeine Kennzeichnung. Abgrenzung gegenüber der Wiederholung des Gleichen. Zielstrebigkeit. Chorische und rhythmisch-lyrische Eigenschaften . . . . .  |  | 1     |
| <b>II. Der Refrain in der Volksdichtung.</b>  |  |       |
| Quellen für den englischen Refrain: Ae. Elegien, Kirche, Balladendichtung, Verhältnis zum Norden. Stellung innerhalb der Strophe. Über Gleichzeitigkeit von Text und Refrain. Chorigkeit. Wort- und Satzrefrain (Edward-Ballade). Tonkehrreim. Bildkehrreim . . . . . |  | 7     |
| <b>III. Der Refrain in der Kunstdichtung.</b>   |  |       |
| Mittelenglische Zeit.   |  |       |
| Einfluß Frankreichs. Chaucer. Dunbar: sein Formgefühl. Skelton. Wyatt: der Refrain als Kompositionsglied . . . . .  |  | 42    |
| Elisabethanische Zeit.  |  |       |
| Ein Höhepunkt in der Geschichte des Refrains. Literarische Einstellung: Betonung der Form; Spenser, Raleigh, Sidney. Musikalische Einstellung: Einwirkung der Melodie auf Strophenbau. Shakespeare. Andere Beispiele. Th. Heywood. Milton-Periode . . . . .           |  | 50    |
| Klassizismus.   |  |       |
| Gründe für die Ablehnung des Refrains. Typisierung, Zuspitzung auf rationale Effekte. Kavalierston . . . . .  |  | 66    |
| Romantik.   |  |       |
| Einfluß der Volksdichtung . . . . .   |  | 70    |
| Burns. Zielstrebigkeit des Kehrreims, starke Variation. Routine in der Refrainbehandlung . . . . .  |  | 71    |
| Scott . . . . .   |  | 76    |
| Thomas Moore. Musikalische Einstellung, lyrische Verweilung. Refrainumrahmung . . . . .   |  | 78    |



|   | Seite |
|---|-------|
| Hochromantik. Schwierigkeit einer ausgedehnteren Refrainverwendung. Verhältnis zum Sonett . . . . .                                   | 81    |
| Coleridge . . . . .   | 83    |
| Wordsworth. Wortwiederholung — Tautologie — Refraingestaltung . . . . .   | 84    |
| Keats. Tonekstatischer Sensualismus . . . . .   | 88    |
| Shelley. Allgemeine Freude an Wortwiederholung. Kunstvolle strophentechnische Verschlingung. Sensitiv-motorischer Charakter . . . . . | 89    |
| Byron. Spuren von Burns. Motorisch-rationaler Zug . . . . .   | 92    |

#### Viktorianische Zeit.

|   |     |
|---|-----|
| Rückblick über die bisherige Entwicklung. Der Refrain als Mittel einer Wortkunst. Mischung von Instinkt und Bewußtheit. Kontrastharmonie zwischen statischer Form und individueller Ausfüllung. Der Refrain als typisches Merkmal der Viktorianischen Dichtung. Ihr Verhältnis zu ihm . . . . .   | 94  |
| Tennyson. Seine Stellung zum Refrain. Literarische Ausgangspunkte: mittelalterliche Balladentechnik, Elisabethanische Dichtung, Th. Moore, Theokrit. Seine Refrainkunst . . . . .   | 98  |
| E. A. Poe. Refraingestaltung auf Grund seiner rational-mathematisch-ästhetischen Einstellung. Theoretische Erörterung des Refrainproblems. Kritische Untersuchung des <i>Nevermore</i> im "Raven". Musikalische und stimmungshafte Wirkung. "Ullume". "The Bells" . . . . .   | 109 |
| E. B. Browning. Der Refrain als Stilmittel. Selbständige Stellung der Dichterin gegenüber literarischen Verpflichtungen. Der Refrain als Kompositionsglied. Seine inhaltliche Wirkung. Der demonstrierende Ton, rhetorische Rationalität. Stimmungshafte Wirkung. Engführung eines Motivs . . . . .   | 118 |
| D. G. Rossetti. Literarische Einflüsse. Musikalische und beschreibende Aufgabe des Kehrreims. "Sister Helen". Psychologische Erforschung. Das dramatische Element. Funktionen des deskriptiven Refrains. Chorische Eigenschaften. Kunst der Refrainverschlingung. "Alas, So Long", "Troy Town". "Eden Bower." "Down Stream". "Autumn Song". Sinn des festen Refrains: Beschränkung des Stoffes zugunsten einer Situationslyrik. Abwandlung des festen Refrains. "A Death Parting". Flüssiger Kehrreim. Kehrstrophen. Erinnerungsmomente durch den Refrain. Intensivierung. Beauty of verse. Sprachmusik. Vorherrschaft des Gefühls. Bewußtheit als Schaffensprinzip . . . . . | 129 |
| William Morris. Einfachheit der Refraingestaltung. Einstellung auf einen bestimmten Ton. Vorwiegen des Dekora-  |     |



|   |     |
|---|-----|
| tiven. Zusammenhangslosigkeit von Text und Refrain. "Two Red Roses". "Tune of Seven Towers". Musikalische und malerische Stimmungswirkung. Entartung. Soziale Kampflieder. "The Burghers' Battle". Verhältnis zum Refraingebrauch der nordischen Balladen . . . . .   | 150 |
| A. Ch. Swinburne als Ausgangerscheinung. Stellung zu den inhaltlichen und formalen Wesensseiten des Refrains. Flüssiger Kehrreim: "Faustine". "Dolores". "Rococo" u. a. Der politische Refrain. Fester Kehrreim: Mittel einer Stimmungskunst. "In the Orchard" u. a. Balladen-Doppelkehrreim. Symbolismus in "The King's Daughter". Gegenrefrain. Kunstballade und Rondel . . . . . | 160 |
| -        Neuere Zeit.   |     |
| Fortwirken der in der Viktorianischen Dichtung geschaffenen Tradition. Keine literarische Bedeutung für die Gegenwart . .   | 175 |
| Namenverzeichnis . . . . .  | 178 |



## I. Allgemeine Kennzeichnung des Refrains.

Die Geschichte des Refrains<sup>1</sup> führt weit zurück, bis an die Schwelle von Sprach- und Poesiedämmerung überhaupt. Daraus erklärt sich einerseits seine allgemeine Gültigkeit als Urelement der Volksdichtung und rhythmischen Gestaltung aller Nationen<sup>2</sup>, andererseits die Schwierigkeit einer exakten kritischen Untersuchung über seine Entstehung. Da diese die Sache einer sprachvergleichenden Literaturforschung ist und das Englische in seinen ältesten Zeugnissen den Refrain bereits in einer gewissen gefestigten Tendenz ausgebildet hat, erübrigt sich der Verfolg der frühesten Entstehungs- und Entwicklungsstufen, wie sie Wolf<sup>3</sup>, Bücher, R. M. Meyer<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Griech.: ἐρῶμιον = Vers, der an bestimmter Stelle wiederkehrt, wofür auch ἐπιδῶς, ἐπιφώνημα, ἐπιφθέγμα. Lat.: versus intercalaris = Schaltvers. "Refrain" (daneben me. auch refreit, refret) ist nicht von referre (Wolf), sondern von refraindre (refringere, refrangere) abzuleiten (Stark S. 5) und bedeutet: wiederholt brechen. In der frz. Seemannssprache heißt refrain = Wiederkehr der Wogen, die sich am Felsen brechen. Es gibt dies ein Sinnbild für den "wogenden Rhythmus der Strophe, der im Refrain einen Halt und Damm findet" (Beyer, Poetik I 438), an ihm sich bricht und zur Ruhe und Stimmungsintensität des Refrains gesammelt wird. Über "burden" s. w. u. S. 25 und Child I 27, Fußn.

<sup>2</sup> K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1896. Vgl. auch Wundt, Elemente der Völkerpsychologie, Leipzig 1912, S. 95 f.

<sup>3</sup> F. Wolf, Über die Laïs, Sequenzen und Leiche, Heidelberg 1841.

<sup>4</sup> Über den Refrain = Z. f. vgl. L. G. 1887, I 34.

Gummere<sup>5</sup> u. a. darzustellen versucht haben, allerdings ohne immer zu gleichen Ergebnissen und Hypothesen zu kommen. Vielmehr wird es angebracht sein, unbehindert durch die Theorien über die Entstehung sofort auf die allem Refraingebrauch zugrunde liegende Bedeutung desselben einzugehen und uns sein Wesen zu vergegenwärtigen, um so Inhalt, Gefühlsatmosphäre und Form des Refrains erkennen zu können.

In seiner allgemeinsten Fassung kann dieser gekennzeichnet werden als die beabsichtigte Wiederkehr gleicher Laute, Worte und Wortverbindungen am Schluß von Zeilen, Strophen oder strophenähnlichen Abschnitten.<sup>6</sup> Psychologisch betrachtet bedeutet er also eine eingeprägte Reizreihe, die darauf abzielt, immer dieselben Eindrücke hervorzuholen zur Verstärkung der sonst flüchtig entweichenden.

Wiederholung des Gleichen ist eins der wesentlichsten Mittel in der Technik aller volksmäßigen Poesie. Sie kann dreierlei Art sein: sie erscheint

1. als Naturgegebenheit, als notwendiger, wesensdeutender und Einzelzüge sammelnder Ausdruck einer Situation oder eines Gefühls;

---

<sup>5</sup> F. B. Gummere, *The Beginnings of Poetry*, New York 1901, S. 314 ff. Vgl. auch A. W. Grube, *Ästhetische Vorträge*, Iserlohn 1866; F. Stark, *Der Kehrreim in der deutschen Lit.*, Diss. Göttingen 1883.

<sup>6</sup> Je nach der Stellung einer refrainhaltigen Zeile innerhalb der Strophe unterscheidet man Anfangs-, Mittel- und Endrefrain. — Die am Beginn mehrerer sich folgender Abschnitte unverändert oder doch erkennbar wiederkehrende Zeile (Wort, Laut) heißt auch Gegenrefrain. Seine Anwendung ist auf das barytonische Prinzip zurückzuführen, das ihn und den Stabreim förderte. Für die altgerm. Poesie (Edda) von größter Bedeutung (infolge der inneren Entsprechung des herrschenden Stabreims und Gegenrefrains), ist er in der späteren Literatur selten und findet sich durchweg

2. als äußeres Stilmittel rein technischer Verwendung, als Manier der bloßen Anhäufung;

3. als Zufälligkeit aus irgendwelchen Umständen, ohne zwingenden Sinn und Zweck. Die erste Art zeigt die größten Ähnlichkeiten und Berührungspunkte mit dem Refrain. Wiederholung wird dadurch zum Refrain, daß sie eine Notwendigkeit, eine Absicht, ein Ziel in sich trägt, um deren Effekte willen die Wiederkehr erfolgen soll und muß. Ohne Plan, Zwang, Absicht, innere Entsprechung bleibt sie dem Wesen nach eben bloße Wiederholung, mag sie auch noch so sehr refrainartig anmuten.

Wenn man die Stufe der prähistorischen Urform des Refrains übergeht, in der er nach R. M. Meyer<sup>7</sup> der besonders heftig, leidenschaftlich betonte Ausdruck roher Empfindungslaute und die Anreihung derselben gewesen ist und somit die Rudimente jeglicher Poesie darstellt, so zeigt sich der Charakter einer Notwendigkeit, eines Herauswachsens und Sichentwickelns aus der Situation am deutlichsten in der Art und den Bedingungen seiner Entwicklung in historischer Zeit. Hervorgegangen ist er hier teils aus festgefügtten rhythmischen Bewegungen bestimmter Arbeitsleistungen, wo er sich dem Arbeitsgeräusch anschließt und zumeist den alleinig festbleibenden Bestandteil der begleitenden Gesänge bildet<sup>8</sup>, teils aus kultischen Riten, bei denen der als Dichter, Improvisator aus der Menge hervorgegangene Vorsänger und das Volk selbst zum Wechselgesang sich vereinten. Interjektion in den Vortrag, Reaktion auf das Geäußerte ist

---

nur in der Kunstpoesie. Über Gegenrefrain s. R. M. Meyer, Altgerm. Poesie S. 323, und Deutsche Stilistik, 1913, S. 107.

<sup>7</sup> Z. f. vgl. L. G. a. a. O.

<sup>8</sup> Bücher S. 164.



hier der Refrain — zumeist als “unwillkürlicher Ausdruck pathetischer Empfindung”<sup>9</sup> der Freude, des Schmerzes, der Hoffnung, Trauer, Aufmunterung usw. In dieser Gestalt wird er schon mit Bewußtsein als Feierlichkeit empfunden, durch Tanz und Musik begleitet. Wo der Empfindungslaut sich dann zum Wort artikulierte, geschah das vorwiegend in der Art eines Einfallens in die letzten Worte des Vorsängers, die wiederholt wurden und den gemeinschaftlichen Empfindungen aller Beteiligten vollen Ausdruck gaben.<sup>10</sup> Solche Wiederholung ist keineswegs ein Anhang oder müßiger Zusatz zum Text, vielmehr drückte sie mit elementarer Kraft und Fülle die Stimmung aus, die das Gesungene in den Hörern wachgerufen hatte und die der Text vorweggreifend nur interpretierte und illustrierte. In der gemeißelten Fassung und ehernen Wiederkehr des führenden Gedankens oder Gefühls ward sie vollgewichtig in sich und stand dem Text selbständig und gleichwertig gegenüber. Der äußeren Art nach scheinbar mechanisch, kann sie so doch nicht der Intension und inneren Bedeutung gemäß aufgefaßt werden. Hier vollzieht sich der Wandel zum Refrain. Dadurch, daß er das inkarnierte Allgemeingefühl des Volkes wiedergibt, ist er das eigentlich Wesentlichste des ganzen Liedes. In ihm festigt sich zuerst der Rhythmus; er gibt den Keim zu der wechselnden und fortschreitenden Refraininterpretation, wie sie sich im Text zeigt. Denn geleitet von dem annähernd feststehenden Refrain improvisiert der “Vorsänger” spontan aus dem Allgemein-

<sup>9</sup> Meyer, Z. f. vgl. L. G. a. a. O. S. 45. Vgl. Wundt, Völkerpsychologie 1919, III 395 f.

<sup>10</sup> Vgl. Necorus' Chronik, ed. Dahlmann, I 176 f.; Wundt, Völkerpsychologie III 378 f.

gefühl der singenden Gruppe heraus, der er zugehörig bleibt und in die er nach seiner Aufgabe wieder aufgeht<sup>11</sup>, neue Texte, die Ausdrucksfassung und Deutung gemeinsamer Gedanken und Empfindungen sind und die sich verdichten im Refrain, mit dem ein markanter und gefühlslösender Abschluß gegeben ist. Er ist also sowohl Ausgang als auch End- und Zielpunkt, der Zweck, um dessen willen man singt und sich singen läßt. Den Geist der Menge tragend, mußte er sich darum zu großen, klaren, durchschlagenden Linien gestalten in einfachen, leicht faßlichen Ausmaßen, wie sie dem Vermögen des Volkes nahekommen. Eine psychologische Berechtigung und Nötigung lag ferner in dem Umstand, daß er dem verhältnismäßig starken Mangel an vollem Wortvorrat und reichen Ausdrucksmitteln entgegenkam und die Möglichkeit der Wiederholung gab, mit der sich das Volk zu helfen sucht.

Darin äußert sich auch sogleich die unbewußte ursprüngliche Freude an dem Klang der lieben und wesentlich erscheinenden Worte, die einer Grundvorstellung entspricht, daß gleiche Gefühle gleiche Worte erwecken und entsprechend rückläufig durch gleiche Worte gleiche Gefühle hervorgerufen werden. Ein Kreislauf ist so geschaffen, die Einheit zwischen Ausgang und Ziel gewahrt. Märchen, Zaubersegen und Volkslied verwenden Züge solcher refrainartigen Wiederholung, und in allen lebt infolge der eben angedeuteten Geschlossenheit eine kraftvolle Frische, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks und der Stimmungswirkung.

---

<sup>11</sup> H. Hecht, Neuere Lit. zur englisch-schottischen Balladendichtung  
= Engl. Stud. XXXVI S. 370 ff.



Aus den Grundanfängen der oben dargelegten Refrainverwendung lassen sich folgende Eigenschaften als die wesentlichsten und allgemeingültigsten herausstellen, die in der Poesie aller Völker wieder anzutreffen sind:

1. Der Refrain ist "chorisch", d. h. er wird gesungen und einer Zuhörerschaft, Gesamtheit (Chor) beigelegt, die durch ihn aktiv Anteil nimmt an dem Vorgetragenen.

2. Er ist im wesentlichen "rhythmisch", d. h. Äußerung des Urphänomens der Bewegung<sup>12</sup> — von hier aus sind später die Tonkehrreime zu betrachten — und "lyrisch", da er Gefühlswerte zum Ausdruck bringt, die er infolge seiner Eigenart als Wiederholung steigert zu letzten Tiefenwirkungen.

Es ist hier theoretisch ein Bild entworfen worden, wie der Refrain in seinen Grundzügen ist, oder, den einzelnen Merkmalen folgend und sie verbindend, wie er begrifflich-ideell sein müßte. Selbstverständlich wird zugegeben, daß eine solche synthetische Vereinigung und Ausprägung aller Einzelzüge nicht immer oder auch nur selten anzutreffen ist. Das besagt aber nichts gegen die obige Kennzeichnung. —

---

<sup>12</sup> Vgl. L. Klages, Zur Psychologie des Volksliedes = Lit. Welt, 3. Jahrg. Nr. 19, Berlin 1927.

## II. Der Refrain in der Volksdichtung.

### Quellen.

Zur Klärung der Frage nach Herkunft und Bedingungen des englischen Refrains sind die Gebiete der ae. Elegien-, der Kirchen- und Balladendichtung durchzugehen.

Für den Kehrreim in der ags. Poesie sind in jüngster Zeit durch Imelmanns Studien über die altenglischen Dichtungen<sup>1</sup> neuartige und zugleich überraschende Theorien gezeitigt worden. Während bis dahin allgemein nur "Deors Klage" als einzigstes Refrainbeispiel bekannt war, sind in "Des Mädchens Klage" (K<sub>1</sub>), "Die Klage um Eadwacer" (K<sub>2</sub>) und "Seefahrer" (S) 3 weitere Beispiele erschlossen worden. Gemeinsam ist diesen Dichtungen die strophische Gliederung, die durch den Refrain als deutlich erkennbare Wiederkehr des gleichen Gedankens geschaffen wird. Wenn auch infolge des Umstandes, daß dazu nicht die gleichen Worte gebraucht werden, die Bezeichnung "Refrain" beanstandet werden könnte, so liegt doch die gleiche Grundbedingung und -tendenz wie bei einem solchen vor, nämlich die, sich eine Situation in ihren Stimmungs- und Gefühlsinhalten aufs neue wieder zu vergegenwärtigen. Die Absicht der Beschließung gewisser Teile und einer Gliede-

<sup>1</sup> Forschungen zur altenglischen Poesie, Berlin 1920; Die altenglische Odoaker-Dichtung, Berlin 1907; Zeugnisse zur altenglischen Odoaker-Dichtung, Berlin 1907; Wanderer und Seefahrer im Rahmen der altenglischen Odoaker-Dichtung, Berlin 1908.

rung des ganzen Gedichtes ist hierbei unverkennbar bestimmend gewesen, und gerade diese Planmäßigkeit und Zielstrebigkeit hebt die Beispiele aus dem Bereich einer bloßen Wiederholung heraus und stempelt sie zu Refrains, mindestens aber zu stärksten Ansätzen zu ihnen.

So wird  $K_1$  in vier Abschnitte zerlegt durch folgende Verse:

14 *lifdon ladlicost and mec longade*  
 29 *eald is þes eorðsele eal ic eom oflongad*  
 41 *ne ealles þaes longapes þe mec on þissum life begeat*  
 52 *Wa bið þamþe sceal*  
*of langope leofes abidan.*

Diese Klage um den freudlos in die Fremde verbannten Geliebten bewegt sich noch in den Grenzen der verhaltenen, sehnsüchtig trauernden Elegie. Zum leidenschaftlichen Ausbruch der Verzweiflung steigert sie sich in dem Refrain von  $K_2$ :

5. 8. *willað hy him aþecgan gif he on þreat cymed*  
*ungelic is us,*

woraus nach Imelmann (Forschungen 113) geschlossen werden darf, daß beide Dichtungen zusammengehören und die kürzere Klage als Nachfolgerin der längeren zu denken ist, da bei der umgekehrten Reihenfolge die Klimax der Gefühle vollkommen zerstört würde. Daß in  $K_2$  der Refrain nur an zwei Strophenschlüssen auftritt, erklärt sich z. T. aus der Situation: er würde weder in inhaltlicher noch formaler Beziehung weiterhin gut passen.

Dem gleichen Kreise der Odoaker-Dichtung angehörend wie die beiden vorangegangenen Stücke, weist der "Seefahrer" ähnliche Züge, nämlich Stropheneinteilung und Refrain, auf, und zwar werden diese gesichert durch die dreimalige Wiederholung des gleichen Gedankens an bedeutsamen Stellen:

- 12—15                      *þæt se mon ne wat,*  
                               *þe him on foldan faegrost limpeð,*  
                               *hu ic eamcearig iscealdne sæc*  
                               *winter wunade wraeccan lastum.*
- 27—30    *Forþon him gelyfeð lyt, seþe ah lifes wyn,*  
                               *gebideð in burgum bealosiþa hwon,*  
                               *wlonc and wingal, hu ic werig oft*  
                               *in brimlade bidan sceolde.*
- 55—57                      *þæt se beorn ne wat,*  
                               *esteadig secg, hwaet þa sume dreogað,*  
                               *þe þa wracclastas widost leogað.*

Der unvollständig überlieferten 4. Strophe fehlt der Abschluß durch den Refrain.

Auch in "Deors Klage" wird durch den Refrain

*þæs ofereode, þisses swa maeg*

eine Gliederung in Strophen vorgenommen. Diese Zeile beschließt jedesmal (im ganzen 6 mal unter Aussetzen bei der 6. Strophe) eine "zwischen episch-lyrischer Fülle und trockenem Referat"<sup>2</sup> schwankende Betrachtung, wie Zeit und Ausdauer das Elend anderer Menschen überwunden haben und wohl auch endlich das des Schreibers stillen werden. Für die 7. Strophe ist der Refrain unsinnig und unverstanden wohl nur mechanisch gesetzt worden. Denn für den Dichter, der sich an dem glücklichen Ausgang der fremden Geschehnisse trösten will, kann die Betrachtung seiner eigenen mißlichen Lage keinen Trost bedeuten. Diese Strophe wäre sinngemäßer als Anfangsstrophe zu lesen. "Nicht nur gewinnen wir dadurch statt des abrupten überlieferten Eingangs einen sachlich angemessenen, formell üblichen, sondern die Vor-

<sup>2</sup> A. Heusler, Die altgermanische Dichtung S. 140 (= Handbuch der Literaturwissenschaft, Berlin 1923 ff.).



aussetzung für den Refrain in den anderen Strophen. In der handschriftlichen Tradition hängt *pisses swa maeg* ganz in der Luft; kein Leser oder Hörer versteht, worauf es gehe”<sup>3</sup>, während bei der Umgruppierung der Strophen die Schwierigkeiten des Verständnisses behoben werden.

Die genannten vier Dichtungen sind die ältesten Belege für den Refrain in der gesamten westgermanischen Literatur. Daß er so früh in der englischen Literatur als gerade derjenigen auftritt, für die er späterhin von so entscheidender Bedeutung werden sollte, ist gewiß kein Zufall, sondern weist von vornherein hin auf das rege waltende Interesse für ihn. Doch bereitet die Erklärung seiner Erscheinung im Ags. gewisse Schwierigkeiten. Er ist nicht sangbar-chorisch und läßt in seiner Entwicklung die Spuren einer vorhergehenden Stufe des volkstümlichen Refrains vermissen, in dem diese beiden Elemente vorhanden sind, und dessen Lebendigkeit man in einer noch so jungen Literatur wie der angelsächsischen am ehesten vermuten sollte. Demgegenüber repräsentiert er sich aber innerhalb der monologischen Elegien als die Arbeit eines Dichters, der literarische Anregungen seines klassischen Studiums verwertet. Nur ist es fraglich, ob auch gerade die Anwendung des Refrains sich von dort herleitet. Klaeber<sup>4</sup> erinnert für “Deor” an die Aeneis-Verse (I 198):

O socii — neque enim ignari sumus ante malorum —

O passi graviora, dabit deus his quoque finem

(desgl. an Odyssee XX 18). Für den Refrain selbst ist bei solcher inhaltlichen Übereinstimmung gar nichts gewonnen, da der fatalistische Gedanke des allgemeinen Wechsels und Vergehens so allgemein menschlich ist, daß er

<sup>3</sup> Imelmann, Zeugnisse S. 23.

<sup>4</sup> Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Lit., Bd. 126, S. 358.

nicht auf eine literarische Quelle zurückzugehen braucht. Als formales Muster für die Art der Refrainvariation, wie sie sich in K<sub>1</sub> und S findet, ist höchstens Vergils 8. Ekloge zu nennen, wo der versus intercalaris sinnentsprechend abgewandelt wird. Hier liegen aber wieder keine inhaltlichen Berührungspunkte vor. Angesichts der Vertrautheit mit Vergil, die der Verfasser bekundet, und der weitgehenden Beeinflussung in der Sprache, im Ton, in der Situationskunst, mancher Motivübernahme und Reminiszenz müßten sich, wenn ein klassischer Refrain als Vorbild gedient hätte, jedoch deutlichere Anklänge und Spuren irgendwelcher inhaltlichen oder formalen Eigentümlichkeiten finden, was nicht der Fall ist. Es wäre auch eigenartig, daß gerade die wenigen und in der großen Masse der klassischen Poesie verschwindenden Refrainbeispiele für die ags. Dichtung in der Weise fruchtbar gewesen sein sollen, daß durch sie für einen beträchtlichen Teil der überlieferten lyrischen Stücke der Refrain zum Merkmal werden konnte. Der Refrain hätte nie zu solch großer Bedeutung gelangen können, wenn nicht von vornherein die Neigung zu seinem Gebrauch aus der Volksdichtung gekommen wäre, ohne daß die Anregungen für ihn aus literarischen Quellen geholt zu werden brauchten. "Es wäre an sich denkbar, daß hier eine populäre Form zugrunde liegt, von der ein Kunstdichter freien Gebrauch gemacht hätte."<sup>5</sup> Dafür spricht z. T. die Unregelmäßigkeit, mit der er auftritt, oder der Umstand, daß er wie im "Deor" an logisch falscher Stelle anwuchern kann, ferner die freie Ungebundenheit im Wortlaut (S. K<sub>2</sub>), der so stark variiert, daß kaum gleiche

---

<sup>5</sup> Imelmann, Forschungen S. 217.

Wörter, geschweige gleiche Formen wiederkehren und sich der Refrain nur auf sinnentsprechende Wiederholung des gleichen Gedankens beschränkt, während die klassischen Belege doch eine größere Gesetzmäßigkeit in der Wiederkehr erkennen lassen, und gerade darin den besonderen Reiz sehen. Diese Unregelmäßigkeiten deuten darauf hin, daß in unseren Gedichten zwei Gebiete, klassisches und volkstümliches Gut, miteinander vermischt worden sind, daß der Dichter aber nicht vermochte, beide zu einer Einheit zusammenzufügen. Innerhalb der in klassischer Schulung gebildeten Flüssigkeit der Sprache, Planmäßigkeit des Aufbaues und ungermanischen Weichheit der Empfindung nimmt sich der Refrain wie etwas Fremdes, Eingedrungenes aus, das mit einer gewissen Ungeschicktheit nicht weiß, unterzukommen oder sich frei zu entfalten. Er wurde nicht, wie es doch auf jeden Fall bei einer literarischen Übernahme hätte sein müssen, als congenial empfunden, da "dem damaligen höfischen Geschmack das Organ für Volkskunst noch abging".<sup>6</sup> Einige Unebenheiten erklären sich aus diesem Gesichtspunkte: Im "Seefahrer" macht der im Refrain ausgesprochene Gedanke kaum "ein irgendwie bedeutsames Element der dichterischen Konzeption"<sup>7</sup> aus, oder im "Deor" ist er matt und schematisiert didaktisch-demonstrativ in loser Aneinanderreihung einander ähnliche Ereignisse und Schicksale. Ganz besonders hier wird sichtbar, wie äußerst dürftig und gezwungen der Refrain als Bindeglied zwischen den einzelnen Strophen ist.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Imelmann, Forschungen S. 217.

<sup>7</sup> Imelmann, Wanderer usw. S. 28.

<sup>8</sup> Anders deutet H. Pongs, Das Bild in der Dichtung I, Marburg 1927, S. 120.



Ags. Gegenrefrain liegt vor in *ut, lytel spere* = Zaubersprüche II 6. 12. 15. 17 (Grein-Wülcker<sup>9</sup> I 312 ff.), desgl. in Zaubersprüche IV 1. 23. Ein verstümelter Gegenrefrain ist wohl das *eá lá* in Cynewulfs Crist I—XI (Grein-Wülcker III 1) und Höllenfahrt 76. 84. 99. 103 (Grein-W. III 175); dagegen nur Flickwort das *pa* in der Genesis (Grein-W. II 318).

Von hier bis zu den durch die Literatur überlieferten späteren Beispielen ist eine weite Spanne, deren Erscheinungen nur durch Einwirkungen von außen her erklärt werden können. Ob und wie weit zunächst schon in ags. Zeit keltischer Einfluß<sup>10</sup> auf die Festigung einer Refraintendenz vorliegt durch die Beschließung eines Gedichtes mit seinen Anfangsworten<sup>11</sup> oder die Wiederholung eines bestimmten Wortes in der nächsten Strophe oder Halbstrophe<sup>12</sup>, bleibt noch zu untersuchen. Der Anteil der Kirche wird auf jeden Fall nicht gering gewesen sein, nehmen doch die Sequenzen<sup>13</sup> im Gottesdienst und die in geistliche Lieder und Gebete eingeschobenen lateinischen Worte und Verse refrainartigen Charakter an, ja werden direkt zu Refrains (s. etwa Percy Society<sup>14</sup> XXIII, Songs and Carols S. 17. 18. 30. 32. 33. 36. 40. 56. 57. 60. 84. 85; Anglia XII<sup>15</sup> S. 252;

<sup>9</sup> Bibliothek der Angelsächsischen Poesie, Kassel 1883—1898.

<sup>10</sup> Vgl. E. Sieper, Die altenglische Elegie, Straßburg, 1915, S. 61f.

<sup>11</sup> s. The Atlantis I, Jan.—July, London 1858, S. 378. 388 ff.

<sup>12</sup> s. A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, Berlin-Leipzig 1925, I § 427.

<sup>13</sup> s. Wolf a. a. O.

<sup>14</sup> London 1847 [= P.S.].

<sup>15</sup> E. Flügel, Liedersammlungen d. 16. Jhd., besonders aus der Zeit Heinrichs VIII. Anglia XII 1889, XXVI 1903.

E. E. T. S. Extra Series CI<sup>16</sup> S. 2. 3. 4. 5. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 21. 30. 31. 32. 33. 35. 36. 48. 49. 52. 57. 66). Darüber hinaus ist auch sonst häufig der Refrain in geistlichen Liedern vorhanden (s. E. E. T. S. Extra Series CI, S. 2. 11; 7. 8. 13. 15. 16. 18. 19. 23. 25. 27. 29. 33. 34. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 44. 45. 47. 54. 71). Später finden wir im Volks- und Gesellschaftslied die Eigentümlichkeit, den Refrain durch lateinische oder überhaupt fremdsprachliche Worte aufzuputzen und als etwas Besonderes hervorzuheben (P. S. XXIII, Songs etc. S. 86, Festive Songs S. 9. 41. 44; Anglia XII 238. 268; Farmer<sup>17</sup> II 266). Hier nimmt er zumeist die Rolle eines Tonkehrreimes ein. Literarisch bestimmt sind die fremdsprachlichen Refrains bei Dunbar, Skelton, Greene u. a. m.

Die Erörterung der viel umstrittenen Entstehungsgeschichte der Ballade<sup>18</sup> fördert wichtige Gesichtspunkte für den Refrain zutage. Es darf nunmehr als unzweifelhaft gelten, daß Frankreich letzten Endes die Quelle für wesentliche Elemente der Ballade gewesen ist, unter denen uns ganz besonders die Aufteilung der Strophe in solche vom Vorsänger und solche vom Chor (Kehrreime) gesungene Zeilen interessiert. Zwei Stadien kommen für die Entwicklung der Ballade in Betracht, beide unter französischem Einflusse stehend. Das eine, ältere, seit dem 12. Jahrhundert auftretende, zeitigte die sogenannte Kleinlyrik: Augenblicks-, Gelegenheits-, Stegreifdichtung, Situationslyrik ohne epische Fabel; der In-

<sup>16</sup> Songs, Carols, and other Miscellaneous Poems, from the Balliol MS. 354, Richard Hill's Commonplace-Book. London 1907.

<sup>17</sup> J. S. Farmer, Merry Songs and Ballads. 1897.

<sup>18</sup> A. Heusler, Über die Balladendichtung des Spätmittelalters etc. = Germ.-Rom. Monatsschrift 1922 S. 16 ff.

halt elegisch, erotisch, satirisch. Giraldus Cambrensis (1146—1220) gibt für England die frühesten Belege für das Vorhandensein dieser Dichtungsart. Die Kehrreime, zum Stampfschritt gesungen, müssen aufrüttelnd und straff im Rhythmus gewesen sein und die Tänzer bis zur Wildheit mitgerissen haben.<sup>19</sup> Die Lieder "Sumer is icumen in"<sup>20</sup>, "Alysoun" (Böddeker<sup>21</sup> S. 147) und "Blow, northerne wynd" (ebd. S. 168), zwar jüngeren Datums, zeigen ähnliche Züge von Situationslyrik und Augenblicksdichtung und sind am besten gleich hier zu erwähnen. Gemeinsam ist allen Gedichten der angehängte Kehrreim.

Grundsätzlich verschieden davon ist die Ballade selbst, die in England nicht vor dem 14. Jahrhundert auftritt. Sie ist aus dem Tanzlied ausgewachsen, hat wesentliche Einzelzüge desselben abgestreift, ist besonders durch die epische Fabel, durch geschichtliche Stoffe und den erzählenden Ton unterschieden. Daß sie zum Tanz gesungen wurde, ist umstritten<sup>22</sup>, auch den Gesang scheint sie nicht unbedingt erfordert zu haben. So läßt sich erklären, daß der Kehrreim — der Anteil des tanzenden Chores — erhebliche Einbuße erlitten hat, daß er

<sup>19</sup> W. P. Ker, On the Danish Ballad = The Scottish Historical Review I, 1904, S. 357 ff.

<sup>20</sup> W. Chappell, Old English Popular Music. A New Edition . . . by H. E. Woolridge, London 1893, I 10.

<sup>21</sup> Altenglische Dichtungen des MS. Harl. 2253, Berlin 1878.

<sup>22</sup> F. Liebermann, Herrigs Archiv 140 S. 262 f., weist darauf hin, daß der Tanz im Englischen von Instrumentalmusik und nicht durch Refraingesang begleitet wurde, daß der Refrain den Tanz auch nie erwähne. Vielleicht könnten die Refrains in "The Bonny Birdy" (Child II 260) oder "The Maid and the Palmer" (Child I 228) infolge ihrer rhythmischen Bewegung mit dem Tanz in Verbindung stehen. Vgl. L. Pound, Poetic Origins and the Ballad, New York 1921, S. 78 ff.

sogar, wie L. Pound<sup>23</sup> ausführt, für die englische Ballade nicht wesensnotwendig ist. Von den bei Child<sup>24</sup> gesammelten 1250 Lesarten sind 950 ohne Refrain. Die nordische Ballade, auf älterer Stufe als die englische stehend, hat dieses so wichtige Element konsequenter entwickelt, wahrscheinlich unter Anknüpfung an die vorangegangene Kleinlyrik. Die übliche Form ist der in die Strophe eingeschobene Doppelkehrreim. Man hat früher auf Grund dieser auffallend formalen und einiger inhaltlichen Übereinstimmungen<sup>25</sup> nahe Verwandtschaft zwischen der englischen und nordischen Ballade annehmen zu müssen geglaubt und die Ableitung der englischen von der dänischen für gesichert gehalten. In jüngerer Zeit werden mehr die unterscheidenden Merkmale beider Gruppen betont<sup>26</sup>, die gerade im Refrain ihren eigenen Stilprinzipien folgen. Im Dänischen z. B. drückt er Bewegung, "Tanz, Ritt, Rudern, Sehnsucht, Liebestrieb"<sup>27</sup> aus, im Englischen Ruhe, Stillstand, lyrische Verweilung. Er wählt hier Blumen-<sup>28</sup>, Zeit-<sup>29</sup> und Ortsnamen<sup>30</sup> zum Symbol.

<sup>23</sup> a. a. O. S. 76 ff.

<sup>24</sup> J. F. Child, *The English and Scottish Popular Ballad*, Boston and New York 1882—1898.

<sup>25</sup> Nach Ker a. a. O.:

|              |   |              |
|--------------|---|--------------|
| Child No. 19 | < | DgF No. 131. |
| » » 7        | < | » » 82.      |
| » » 15       | < | » » 270—273. |
| » » 10       | ~ | » » 95.      |
| » I S. 184   | ~ | » V 249.     |

<sup>26</sup> Ker a. a. O.; Liebermann a. a. O.

<sup>27</sup> Liebermann a. a. O.

<sup>28</sup> Child I 148 G:

There was three ladys in a ha,  
*Fine flowers i the valley*  
 There came three lords among them a',  
*Wi the red, green and the yellow.*



Dort dient er gedanklichen, hier Stimmungswirkungen. Dort zeigt sich Vollblüte einer stilistischen Kunst, in der sich allerdings schon einige Ansätze bemerkbar machen, aus denen erhellt, daß die sich von selbst einstellende urwüchsige Einfachheit und Selbstverständlichkeit, die strenge Geschlossenheit, herbe Massigkeit und Wucht, auch wohl gelegentliche Ungeschicktheit und Starrheit, die monumentale Größe und unbewußte, aber sichere Gefühlswirkung und -intensivierung des Volksrefrains z. T. gewichen ist einer fein ausgesponnenen Arbeit der Einordnung und Gliederung, des Abwägens harmonischer und rhythmischer Verhältnisse, des Ausspielens der im Gegensatz zwischen Text und Refrain liegenden Spannungen, der kunstvollen Verschlingung und Verknüpfung, die hart bis zur Sprengung der inneren Einheit führt. Im Englischen erreicht der Kehrreim solche Höhe nur in wenigen Fällen, dann aber auch in tiefgreifender Wirkung; sonst ist er zumeist musikalisch-formelhaft dem Melodie- oder Strophensatze eingeflochten. Die Unmenge der Tonkehrreime in der Ballade und noch mehr im volkstümlichen Liede konnte so entstehen.

---

<sup>29</sup> Child I 55 A:

Fair lady Isabel sits in her bower sewing  
*Aye as the gowans grow gay,*  
 There she heard an elf-knight blawing his horn  
*The first morning in May.*

Child I 99 A. R: *All in the night sae early.*

<sup>30</sup> Child I 128 C:

There were two sisters sat in a bour;  
*Binnorie, O Binnorie*  
 There come a knight to be their wooer.  
*By the bonny mill-dams of Binnorie*

### Die Stellung des Refrains innerhalb der Strophe.

Es ist klar, daß das Bedürfnis nach Zusammenfassung mehrerer Verse in für sich abgeschlossene Einheiten, in Strophen, wirkungsvoll erfüllt wurde durch den Refrain. Strophenende heißt Ruhe des rhythmischen und metrischen Taktes und Vorstellungsverlaufes. Ganz von selbst erfordert es eine Markierung. Neben katalektischen Metren, Kurzversen, Hochton usw. ist der Refrain ganz besonders für diese Aufgabe geeignet, da er sowohl in vielen Fällen Abschluß des Inhalts ist als auch weiterhin durch seine Wiederkehr eine Akzentuierung, Präzisierung einerseits und einen gewissen energiesammelnden Ruhepunkt im Vorstellungs- und Gefühlsleben andererseits bringt. In der von Guest<sup>31</sup> als eins der ältesten Refrainbeispiele angeführten Taufhymne sammelt der Refrain *Tibi laus* das Allgemeingefühl der Erhebung und Dankbarkeit. Seiner Stellung nach bedeutet er jeweils Abschluß des Textes, der die Einzelzüge vergegenwärtigt. Die Stellung ist hier wie in den ae. Elegien, wo er eine gleiche Funktion des Beschlusses erfüllt, rein sachlich bestimmt und daher unregelmäßig und entspricht nicht einer metrisch berechneten Absicht. Es scheint, daß die sich in dieser Weise bemerkbar machende Unsicherheit des Auftretens (aussetzend und nach ungleichen Abschnitten stehend) allmählich geschwunden ist und Platz gemacht hat einem festen beschließenden Refrain nach inhaltlich und metrisch zu einem Ganzen zusammengefaßten Textstrophen. In Frage kam hier wohl zunächst die Anhängung des Refrains an einen zweiversigen Langzeiler, wie dies als ältestes Beispiel das Kölbigk-

<sup>31</sup> E. Guest, A History of English Rhythms, London 1882, S. 305 f.

Lied (1021) aufweist: zwei paarige Achttakterlangzeilen, ein viertaktiger Kehrreim. Doch ist dieser Fall im Englischen durchaus selten.<sup>32</sup> Gegenüber den volleren Strophenformen konnte er sich nicht halten, oder er hat die Gestalt der vierzeiligen Kurzversstrophen mit Refrain angenommen.<sup>33</sup> Die Ausweitung des Refrains zu mehreren Zeilen und zu Refrainstrophen korrespondiert mit dieser Stufe insofern, als er den Charakter des stimmungstiefenden Abschlusses wahrte.<sup>34</sup>

Innerhalb des Geltungsgebietes des paarigen Langzeilers und Septenars hilft der in jeder Zeile als zweite Hälfte eingeschobene Refrain mit an der Brechung des Langzeilers zu zwei Kurzversen, so daß sich daraus die vierzeilige Strophe mit eingeflochtenem Doppelkehrreim entwickelt ( $a^1 - R \ a^2 - R > a^1 B^1 a^2 B^2$ ).<sup>35</sup> Diese Form ist für die Verwendung des Refrains innerhalb der Ballade die häufigste und sozusagen die typische geworden, fügt

<sup>32</sup> s. etwa P.S. XXIII, Songs etc., S. 44. 63, als später Vertreter Child V 111 B.

<sup>33</sup> abcbR: Child II 459 A. 472 H. 483 A. 487 D; III 13. 223. 323. 481; IV 2. 13; P.S. XXIII, Songs S. 69.

<sup>34</sup> s. Ritson, Ancient Songs . . . , London 1790, S. 24. 26; Child II 475. 491; IV 17. 19. 20. 72 I, K. 131 E. 140. 141. 204. 237. 284 B. 287 D. 288 E; P.S. XXIII, Songs S. 44. 64. 66. 73. 76. 78.

<sup>35</sup> Child I 20 schreibt:

“Why are you driving over my field?” *said the carlin.*

“Because the way lies over it” *answered the boy, who was a little fellow.*

Die Umwandlung in das Schema der Balladenstrophe mit Herausstellung des Refrains als besondere Zeile läßt den Vorgang erkennen:

“Why are you driving over my field?”  
*said the carlin.*

“Because the way lies over it”  
*answered the boy, who was a little fellow.*

Solche Schreibung der Langzeile in zwei Kurzzeilen hat noch E. Arber, *The Surrey and Wyatt Anthology*, London 1901, S. 89.



sie sich doch vollkommen dem Strophengebilde der Ballade (a b a b) ein (s. Child I 15 A. B. 16 C. 17 D. 18 ff. 55 A. 113 ff. 126. 128. 130 ff. 145 A—C. 148 ff. 173 ff. 201 ff. 210. 217. 220 ff. 250 ff.; IV 304 B. 354 D. 451. 453; V 99 C. 102 B. 105 A. B. 108 B. 112. 134. 137 B u. a. m.).

Zunehmende Freiheit in der Handhabung des Refrains erlaubt andere, beliebige Einflechtung- (a R b c b: Child III 118. 134. 137. 145. 152. 156. 189. 191. 206;

$\left. \begin{array}{l} aR^1 bcb^2R: \\ aR^1 bcd^2R: \end{array} \right\}$  Child III 106. 165. 168. 176. 209. 225 = Robin-

Hood-Balladen!) und wagt sich an dreifache Refrains und darüber hinaus (s. Child III 200: a R b R c b R; III 464: a R<sup>1</sup> b R<sup>1</sup> c b R<sup>2</sup>; II 124: a<sup>1</sup> R<sup>1</sup> a<sup>1</sup> R<sup>2</sup> a<sup>1</sup> b R<sup>3</sup>. Percy<sup>36</sup> S. 58, Edward: a<sup>1</sup> R<sup>1</sup> a<sup>1</sup> b - R<sup>2</sup>/a<sup>2</sup> R<sup>3</sup> a<sup>2</sup> b - R<sup>2</sup>).

Spät und im Volkslied seltener anzutreffen ist die Einbeziehung des Refrains in das Reimbild der Strophe (a a b B: Child I 419 A, V 168; II 277. a b a b<sup>R</sup>: IV 21. a b a B: P.S. XXIII, Songs S. 28. a b c b d e f g<sup>R</sup>: Child V 160 A—E. a b c D: IV 56 u. a. m.).

Je mehr diese Stufen und Formen sich gegenseitig beeinflussen und so ihre klar ausgeprägte Eigenart verlieren, um so willfähriger sind sie der Lust an Kombination und Konglomeration, die zu allerhand Experimenten verführt<sup>37</sup> und, oft einfach dem Melodiesatze folgend, sogar so weit getrieben wird, daß ganze Gedichte im Grunde aus nichts Weiterem als variierten

<sup>36</sup> Reliques of Ancient English Poetry, ed. by A. Schröer, Berlin 1893.

<sup>37</sup> Vgl. Child V 150 C:

$\begin{array}{ccccccc} & & W & & R & W & \\ a & b & c & b & b & D & E & F & G & G & G \end{array}$

Refrainzeilen gebildet werden.<sup>38</sup> Auf rein künstlerisch-metrischem Gebiete erwachsen die gewandten, überaus kunstvollen Strophenformen der Ballade, Romanze, Pastourelle, des Roundels, Trioletts, Virilais, Villanelles usw.<sup>39</sup>, denen wir später noch einmal begegnen werden.

Betrachtet man Umfang, Variation und Gruppierung des Refrains im Überblick, so ergibt sich, daß sich ein außerordentlich freier und weiter Spielraum und eine reiche Skala seiner Form- und Verwendungsmöglichkeiten entwickelt hat. Er wächst sich aus

von einem Worte zur Halb-, Ganz-, Doppelzeile, zu drei, vier, acht Zeilen usw. —

vom unveränderten, "festen" Refrain zum periodischen, intermittierenden oder entwickelnd-aufgelockerten, "flüssigen" —

---

<sup>33</sup> Vgl. "O Jolly Robin", Farmer I 47: a a B C d C E F G H B H.

1. "O Jolly Robin, hold thy hande!  
I am not tyde in cupids bande;  
*I pray thee leaue thy foolinge, heyda!*  
*by my faith and troth I cannot: heyda, fie!*  
*What, doe you meane to be soe bold?*  
*I must cry out! I cannot holde: heyda fie!"*  
*"What a deale of doe is here, is here, is here!"*  
*"I begin to fainta!*  
*heyda fye! oh! oh! oh! oh!"*  
*"What was that you sayd?*  
*heyda! heyda! heyda! heyda!*  
*You will never leaue till I be payde."*
2. "O Jolly Robin, doe thy worst!  
Thou canst not make my belly burst.  
*I pray thee leaue thy fooling: heyda!"*  
*"by my faith and troth I cannot: heyda, fie!"*  
*What? do you meane to vse me soe?*  
*I pray thee Robin let me goe: heyda, fye!"*  
*"What a deale of doe . . . . . etc."*

<sup>39</sup> Über die frz. Urformen s. E. O. Lubarsch, Französische Verslehre, Berlin 1879, S. 375 ff.

vom angehängten oder unabhängigen Refrain zur Kombination zweier, dreier und mehrerer Kehrreime.

Im einzelnen kann auf die Fülle dieser Erscheinungen hier nicht eingegangen werden.<sup>40</sup>

### Über Gleichzeitigkeit von Text und Refrain.

Sowohl die vorangegangene Begriffsumgrenzung des Refrains als auch die Darlegung seiner Mithilfe bei der Strophenbildung läßt erkennen, welche Stellung eingenommen wurde in der Frage, wie der Refrain gesungen wurde. Ist er Kompositionsglied, d. h. ist er als Anfangs-, Mittel- oder Schlußglied einbezogen in den Melodiesatz und den fortschreitenden und nacheinander sich darstellenden Aufbau der Handlung und Strophe — oder wird er als "foot, bass, undersong", d. h. die ganze Strophenmelodie hindurch gleichzeitig als Begleitung in der Art eines Kontrapunktes gesungen? Gummere hat diese Frage aufgeworfen<sup>41</sup>, ihre Lösung aber offen gelassen. Letzten Endes ist dies Problem ja auch eine Angelegenheit der Musikwissenschaft. Solange es aber von dort aus noch nicht aufgegriffen ist, muß jeder außengrenzliche Versuch zu seiner Lösung einspringen.

Nach Gummere hat Dr. Boynton in der unveröffentlichten Dissertation "Studies in the English Ballad Refrain" (1897) die Gleichzeitigkeit von Refrain und Strophenmelodie nachgewiesen. Es wäre interessant, zu erfahren, wie ihm dies auf Grund seines umfangreichen

<sup>40</sup> s. R. M. Meyer, Formen des Refrains = Euphorion V 1 ff.

<sup>41</sup> F. B. Gummere, The Beginnings of Poetry, S. 316: "... what one most wishes to know, so far as the singing of ballads is concerned, is whether the refrain, constant or intermittent, was sung as the 'foot', that is, contemporaneously with the regular lines, or after them, either as couplet or in alternation ...."

Materials — W. C. Lane, Librarian an der Harvard College Library, berichtete mir auf eine Anfrage hin von über 600 Seiten Manuskriptumfang in 3 Bänden — gelungen ist. Denn jede auch noch so bescheidene Prüfung der Melodiezusammenhänge zwischen Text und Refrain läßt an dem Ergebnis zweifeln. Das grundlegende Werk über den älteren englischen Volksgesang, W. Chappells *Old English Popular Music I*, weist nur zwei Beispiele auf, in denen der Refrain die Aufgabe eines “undersong” erfüllt. Dabei sind aber noch besondere Umstände im Spiel, die das erst ermöglichen. Das S. 10 aufgeführte “Sumer is icumen in” hat das *Sing cuccu* außer in der kanonartigen Begleitung auch in der Melodie, sodaß ihm wegen dieser Doppelrolle weder der ausschließliche “undersong”- noch “tune”-Charakter zugesprochen werden kann. In dem anderen Beispiele, “Now, Robin, lend to me thy bow” (I 53), steht die Strophe im Kanon, sodaß die Kehrzeile wiederum sowohl kontrapunktische Gleichzeitigkeit als auch das fortschreitende Nacheinander einer “tune” darstellt.

Hat somit eine empirische Untersuchung in diesen Grenzen kein positives Ergebnis für den Refrain als “foot” eines Liedes gebracht, so steht theoretisch die Möglichkeit dazu auch nur in engem Umfange offen, eben nur in dem Falle, wenn eine Zeile begrifflich zusammenhangsloser Laute, ein sog. “sinnloser” oder Tonkehrreim vorliegt, der als duettierender Gesang zum Melodiesatze hinzutreten könnte. Doch überall, wo dem Kehrreim Worte zu eigen sind, die etwas jenseits des Tonmusikalischen liegendes Begriffliches ausdrücken und in irgendeiner Reagierung auf den Stropheninhalt Bezug nehmen, ist das gleichzeitige Singen des Refrains mit der Strophe undenkbar.



Entgegen Gummere kennt sowohl der allgemeine Sprach- als auch Literaturgebrauch die aufgeworfene Frage nicht als Problem. Hier gilt er vielmehr eindeutig als Appendix oder integrierender Bestandteil eines Strophen- und Melodiensatzes und nicht als ein begleitendes Element. Die Prüfung der Liedweisen ganz besonders in ihren harmonischen Verhältnissen läßt das organische Verwachsensein von Text und Refrain deutlich werden, bei dem das probeweise Herauslösen des Kehrreims sofort die Lücke in dem Gefüge zeigen würde. Denn immer, wo die dem Ritornell vorangehende Zeile in ihren Schlußnoten nicht kadenziert, sondern auf einer schwebenden Sekunde <sup>42</sup>, Quarte <sup>43</sup>, Sexte <sup>44</sup> oder Septime <sup>45</sup> ausklingt, die der folgende Refrain erst harmonisch auflöst und melodisch weiter fortführt, ferner, wo er als Interjektion <sup>46</sup> und Mittel- <sup>47</sup> oder Anfangszeile <sup>48</sup> zu Einzel-

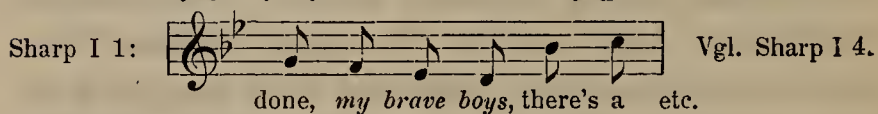
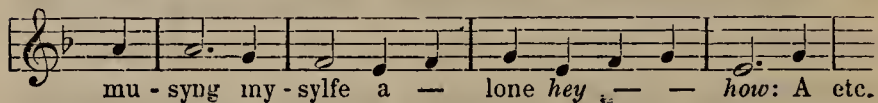
<sup>42</sup> Chappell I 75; C. I. Sharp, *Folk-Songs of England*, London 1908, I 4.

<sup>43</sup> Chappell I 75. 106. 202.

<sup>44</sup> Chappell I 156. 190. 198.

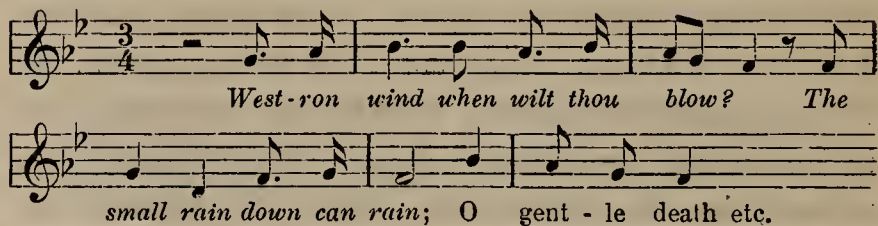
<sup>45</sup> Sharp II 21; Chappell I 108.

<sup>46</sup> Chappell I 46:



<sup>47</sup> Chappell I 133. 140. 142.

<sup>48</sup> *Engl. Melodies*, ed. by V. Jackson, London 1910, S. 11:



takten der Melodie wurde oder mit derselben im Wechselgesang<sup>49</sup> steht, ist die strophische und musikalische Zusammengehörigkeit schon rein augenfällig ganz außer Zweifel gestellt, und jede eingehende Analyse würde verstärkende Beweisgründe bringen. F. C. Limbert hat in seinem "Beitrag zur Kenntnis der volkstümlichen Musik, insbesondere der Balladenkomposition in England"<sup>50</sup> Kap. V eine solche für viele Beispiele durchgeführt und kommt zu dem Ergebnis: "Der Refrain als integrierender Bestandteil der Strophe bedurfte, wie an vielen Balladen zu ersehen ist, gar nicht immer der logischen Beziehung zur Strophe oder überhaupt einer logischen Bedeutung an sich. Das Wesentliche ist seine rhythmische Bedeutung im Strophenbau, welcher mit den Refrainversen, sofern sie nicht als ein bloßer Anhang kenntlich sind, ein geschlossenes Ganzes bildet" (S. 108). Damit dürfte Dr. Boyntons These in Frage gestellt sein.

Es scheint, als ob dies "Zumproblemstempeln" einer einfachen Sache gekommen sei durch Verwischung der Begriffe von Refrain und burden. Wenigstens Prof. Gummere macht sich deren schuldig, wenn er innerhalb eines Gedankenganges beide als gleichbedeutend zusammenbringt.<sup>51</sup> Mag immerhin die Bedeutung von Chorus, Refrain und burden in älterer Zeit durcheinander gegangen sein, so ist nach der Klarlegung von Child und Chappell der Begriff burden gegenüber Refrain eindeutig bestimmt, nämlich als "to support the voice by harmonious notes under the melody; it was not sung after each

---

<sup>49</sup> Sharp I 15.

<sup>50</sup> Diss. Straßburg 1895.

<sup>51</sup> Beginnings of Poetry S. 316 Z. 21 ff.

half of the stanza, or after the stanza, and it was heard separately only when the voices singing the air stopped".<sup>52</sup> Teile des burden können auch als Refrain gebraucht werden, doch erfüllen sonst beide jeder seine Aufgabe für sich. Ein treffendes Beispiel für Nebeneinandergebrauch und klare Abgrenzung von burden und Refrain bietet Child I 15 ff., "The Elfin Night".

### Chorigkeit des Refrains.

Die Refrains dürfen im Früh-Me. im wesentlichen als durchaus noch chorisches geltend angenommen werden. Eine strikte Entscheidung über sie auszusprechen, ist aber infolge des Mangels an einwandfreien Zeugnissen, die die Chorigkeit beweisen, unmöglich. In einem Falle wird sie bezeugt. Deloney berichtet in seiner "History of Jack of Newberry" (z. Zt. Heinrichs VIII.): "The maidens in dulcet manner chanted out this song, two of them singing the Ditty and all the rest bearing the burden." The Maidens' Song war:

It was a knight in Scotland born,  
*Follow my love, come over the strand,*  
 Was taken prisoner and left forlorn,  
*Even by the good earl of Northumberland.*<sup>53</sup>

Die Refrains treten oft in innigste Beziehung zum Text, besonders der zweite, und zwar so, daß sie Aufforderung, Parenthese, Fortführung und Antwort — allerdings auch sinnsprengender Gegensatz — zu ihm sind. Der zweite Refrain ändert stark: *And she is the fair flower of Northumberland*, geht sogar in ein fremdes Refrainwort, *Scotland* und *England*, über. Nach Analogie mit diesem

<sup>52</sup> Child I 7, Fußnote; Material dafür ebd.

<sup>53</sup> Ritson 169.



Refrain könnte man bei vielen anderen an Chorigkeit derselben denken (Child I 55. 148. 175. 252). Doch ist in der Beurteilung äußerste Vorsicht geboten; die Entwicklungsstufe ist bei nicht allzu wenigen schon weiter vorgerückt. Prof. Gummere<sup>54</sup> scheint mir in seiner Annahme der Chorigkeit des Refrains zu weit zu gehen. Die Frage kann nicht allgemein, sondern immer nur von Fall zu Fall nach sorgsamster Prüfung entschieden werden. Eben der Vergleich mit den altnordischen Refrainanwendungen in ihrer oft künstlerisch überlegten Fassung läßt auch für das Me. sehr häufig die Chorigkeit fraglich erscheinen. Geyer<sup>55</sup> spricht schon 1836 mit aller Entschiedenheit gegen den Chorcharakter des Refrains. Wenn auch der Einwand, er selbst habe im Volke den Refrain nie chorisch im Wechselgesange vorgetragen gehört, infolge der subjektiven Wendung und der zeitlich bedingten Begrenzung nicht allzu große Geltung haben kann, so spricht doch ein Hinweis aus der Sache selbst für seine Stellungnahme: Der chorische Vortrag würde durch die machtvolle interjektivische Einschabung als störend empfunden werden und könnte eine lächerliche Wirkung verursachen, da der Refrain oft nur kurze symbolische Bedeutung habe und erst im allernächsten Zusammenhänge mit dem Liede und dem Sänger verständlich wäre, nicht aber in der Lostrennung von beiden.

Die Linien von Chorigkeit und Chorlosigkeit gehen im Me. durcheinander. Es kommt aber letzten Endes gar nicht darauf an, ob der Refrain zufällig von einem Chor gesungen worden ist oder nicht, sondern ob er chorisch gedacht

<sup>54</sup> The Popular Ballad, London 1907.

<sup>55</sup> In: G. Mohnike, Altschwedische Balladen, S. 300 ff., Stuttgart und Tübingen 1836.

ist und seinem Wesen nach also den ursprünglichen Charakter gewahrt hat. Und da kann eine einschneidende Neuorientierung in dem Verhältnis von Text und Refrain nicht geleugnet werden, die sich bekundet in der beginnenden und zunehmenden Hinausdrängung des spezifisch chorischen Elementes. Diese Tatsache zeitigt zwei diametral entgegengesetzte Ergebnisse: einmal die innigere, angleichendere, individuellere Verbindung des Refrains mit dem Text, eine Sicherung und etwaig mögliche Hebung seiner Bedeutsamkeit — zum andern die Auflösung des näheren, notwendig gebundenen Verhältnisses beider zueinander, z. T. auch die Entwertung und Herabdrückung des Refrains zur Floskel. Das reale und wesensbedingte Auftreten des Chors und seine sinnbezügliche Entsprechung zum Text wechselt sich also aus mit der Einflechtung des Refrains als irrationales Moment einerseits und seiner Teilnahme als rhetorisch-motorischer, schematischer und übertragbarer Begleitung andererseits.

Was den ersten Fall angeht, so findet sich als charakteristisch nicht mehr, weder formal noch intensional, in den Balladen, Liedern und Gedichten die scharf ausgeprägte Gegenüberstellung von Vorsänger und Chor, die Interpretation des Refrains durch den Text — sondern beide verschmelzen miteinander und werden gedacht als Äußerung eines Einzigen, Ungeteilten: des Dichters, des Vortragenden, der singenden Gruppe usw., ohne daß also die Gefühlsentspannung und -vergegenwärtigung einem zweiten Subjekt vorbehalten wird. Die Dualität des alten chorischen Refrains wandelt sich zur Monodie des individuellen Liedes.<sup>56</sup> Diese Vereinheitlichung und Sammlung

<sup>56</sup> Das zeigt am besten die Einführung des "Ich" in den Refrain: s. Ritson S. 44: *Ageyn mi wille I take mi leue*, Ritson S. 121:

der gefühlsspannenden (= Text-) und gefühlslösenden (= Refrain-) Elemente in einer Hand ist die wesentlichste Wendung und wird nicht davon berührt, daß oft, da der Text schwer einzuprägen oder neu und unbekannt ist, nur der Refrain in einem größeren Kreise gemeinsam gesungen wird nach Vortrag jeder Strophe durch den Liedkundigen. Die Vereinheitlichung bedingte eine innigere Verbindung des Refrains mit dem Strophenkörper, ein feineres, leichteres, flüssigeres Ineinandergleiten des einen ins andere sowohl in syntaktischer, strophentechnischer als auch in gefühlshaltlicher Beziehung. Der Refrain gewinnt dadurch an persönlicherer Färbung, stärkerer Betonung des Stimmungsgehaltes und an Möglichkeit der längeren Verweilung und breiteren Ausgestaltung, auch der eigenwilligeren und selbstbewußteren Entwicklung. Es ist dies ein Werdeprozeß, der mit dem Ineinanderfallen der Funktionen und Gebiete von Vorsänger und Chor grundsätzlich entschieden ist und kommen muß<sup>57</sup>, auch wenn er von den jeweiligen Tendenz- und Entwicklungslinien der einzelnen Epochen durchkreuzt und gebrochen wird und zahlreiche Beispiele zunächst ein Gegenteil zeigen wollen.

Noch in einer anderen Hinsicht, der oben angedeuteten zweiten, erfährt das chorische Prinzip eine

---

*For I must dye*, Child I 210: *As I am a gentle hunter*, Ritson S. 113: *As my swete sweting*: vgl. Percy S. 287, *The Not-browne Mayd*. Ferner macht das *quoth Hendyng* (Morris-Skeat, *Specimens of Early English*, Oxford 1884, II 35), *quoth She* (E. Arber, *The Surrey and Wyatt Anthology*, S. 89; vgl. noch Child I 20) die Einheit der Strophe zur Voraussetzung.

<sup>57</sup> Daneben gehen natürlich noch in traditioneller Nachwirkung Spuren chorischer Einteilung, besonders in alten Tänzen und Spielen. Ferner wirkt bis in die jüngste Literatur hinein mancher Refrain wie die Äußerung eines idealen Chors.

Abschwächung. Durch die wachsende Zunahme von geschichtlichen und erzählenden Balladen, die das Hauptgewicht auf den zu übermittelnden Stoff, auf den ohne Zögerung oder Stellungnahme fortschreitenden Bericht der Handlung legen, muß ein Refrain in ihnen mehr und mehr überflüssig werden, oder er sinkt zur nichtssagenden Wortranke herab. Diese aber als einzige Korrespondierung dem Strophentext gegenüber einem Chor zuweisen zu wollen, hieße die Eigenart chorischen Prinzips, wie sie das Altnordische und jegliches ältere Stadium der Poesie entwickelt und wie sie oben dargelegt wurde, in ihrer fundamentalen Bedeutung verkennen.

Es sei schließlich noch darauf hingewiesen, daß die Einbeziehung des Refrains in das Strophenschema (a a b b<sup>R</sup> usw.) und die Kunststrophenformen von Roundel, Ballade usw. eine Schwächung des chorischen Prinzips bewirken, wenn sie nicht sogar erst auf Grund einer solchen entstanden sind. In dieser engen Einheit des kunstvollen Aufbaus ist der Gedanke an chorischen Refrain direkt unsinnig.

### Wort- und Satzrefrain.

Mittelalterlichem Geiste polyphoner Fugenkunst in der Musik und kontrapunktischer Linienführung und -verschlingung auf dem Gebiete der Malerei und Architektur verbunden, wächst der Refrain in seinen besten Teilen zu dem kühnen Bau der linear-fugenartigen, polymythischen Komplikationen, Wort- und Satz-, Gedanken- und Stimmungsverflechtungen aus. Zwei, drei Refrains begegnen in einer Strophe und winden sich durch das



ganze Gedicht hindurch. Sie beziehen aufeinander, deuten versteckte Verbindung zum Texte an, verlieren sich in Widerspruch oder in mit dem Intellekt nicht zu fassende Zustimmung, bilden Gegensatz, Folie, Begleitung, Untergrund. Sie bleiben starr und bohren in rücksichtsloser Härte<sup>58</sup> tiefen Zwiespalt in Stimmungs- und Gedichtseinheit<sup>59</sup> — oder schmiegen sich wechselnd und fließend in ihren Bedeutungen dem Ganzen ein, gehen allein oder fassen sich durch Reim- und Metrenverkettung zum Reigen. Ahnungen nehmen sie vorweg<sup>60</sup>, das Gesagte unterstreichen, verdichten und vertiefen sie. Es liegt etwas Irrationales in und über ihnen. Vergebens fragt man nach dem Warum und der Berechtigung ihres Seins: sie sind — und wirken wie eine unaufhaltbare dämonische Kraft.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> s. das *with power* in "Sir Henry", Gummere, Popular Ballad S. 148.

<sup>59</sup> Die Einschiegung des Refrains vergegenwärtigt in ihrer Retardierung aber auch zugleich ein Moment der Spannung und Sammlung erhöhter Aufmerksamkeit und Anteilnahme; sie ist gleichsam eine Pause im musikalischen Sinn, die nicht schweigt, nicht tot im Zusammenhange, sondern mit Energien überreich geladen ist und gerade das vermittelt, was Zeichen und Töne nicht auszudrücken vermögen: das unfaßbare Zwischenspiel seelischer Bewegung zwischen den greifbaren, in ihrer Bedeutung festgelegten Worten.

<sup>60</sup> Vgl. "Hind Horn Ballad", Brandl-Zippel, Me. Sprach- und Literaturproben, Berlin 1917, S. 46:

Young Hynn Horn's to the king's court gone,

*Hoch hey and an ney O.*

He's fallen in love with his little daughter Jean.

*Let my love alone, I pray you.*

Der zweite Refrain deutet hier am Anfang des Gedichtes eindringlich und vorgreifend auf das später Eintretende hin.

<sup>61</sup> Vgl. "Sir Henry", Gummere a. a. O.

1. Sir Henry and his brothers, brothers all three,

— *with power* —



Hier liegen die Wurzeln der Volksballade. Frei noch waltet in ihnen, im Gegensatz zu der späteren epischen Überwucherung, das lyrisch-dramatische Element, das in drängender Wechselrede den dramatischen springenden Punkt herausschält, die Situation malt und das Ereignis flüchtig andeutend mehr und mehr zurücktreten läßt, um es gegen Ende sprunghaft abgekürzt nachzutragen. So werden fast nur die letzten Stufen des Konfliktes gegeben, alles ist auf Empfindung und Lust des Erlebens eingestellt und abgetönt. Und hier, wo der Refrain in ein bereits derart gestrafftes und letzte Wesenheiten erfassendes Seelenspiel eintritt, erfüllt er mit ungeheurer Intensivierung erneut wieder die Aufgabe einer Vertiefung und Steigerung.

Den Höhepunkt solcher Refrainanwendung stellt die schottische Ballade "Edward" (Percy S. 58) dar in ihrer dreifachen Refrainumklammerung. Ich möchte zunächst eine andere Fassung geben (Child I 169 A):

1. "What bluid's that on thy coat lap,  
*Son Davie, son Davie?*  
 What bluid's that on thy coat lap?  
*And the truth come tell to me."*
2. "It is the bluid of my great hawk,  
*Mother lady, mother lady.*  
 It is the bluid of my great hawk,  
*And the truth I have told to thee."*

Damit vergleiche man:

- 
- They built there a boatie, a boatie for the sea,  
*— all for the noble roseflower.*
4. "Be ye now welcome, ye gentles all three  
*— So fine and so fair —*  
 And will ye now mead, or will ye now wine?"  
*said the noble roseflower.*
  - s. "Edward", "Willow" w. u.

- |   |                                 |
|---|---------------------------------|
| 1. Quhy dois zour brand sae drap wi' bluid, | a <sup>1</sup>                  |
| <i>Edward, Edward?</i>                      | R <sup>1</sup>                  |
| Quhy dois zour brand sae drap wi' bluid?    | a <sup>1</sup>                  |
| And quhy sae sad gang zee, <i>O?</i>        | b <sup>1</sup> - R <sup>2</sup> |
| <i>O, I hae killed my hauke sae guid,</i>   | a <sup>2</sup>                  |
| <i>Mither, mither:</i>                      | R <sup>3</sup>                  |
| <i>O, I hae killed my hauke sae guid;</i>   | a <sup>2</sup>                  |
| And I had nae mair bot hee, <i>O.</i>       | b <sup>2</sup> - R <sup>2</sup> |

Welch ein Unterschied, welches Gereiftsein, welche bewegtere Sprache und Steigerung aus dem fast episch Erzählenden zum dramatischen, tief haftenden Erlebenlassen! Man glaubt den Spuren der künstlerischen Umgestaltung nachgehen zu können. Zunächst ist die innere Zusammengehörigkeit der beiden Strophen genial erkannt und zur Einheit durch Rhythmus und Reim geschmiedet worden. Zwei kleine Züge weiter — und durch dezentés Fallenlassen von nur zwei Wörtern ist der Stimmungsgehalt in seinen inneren Konturen bestimmter, wahrer, tiefgreifender erschöpft worden. Denn schärfer, fordernder schneidet das *Edward, Edward*, als es das mildernde Attribut *son* auszudrücken vermag. Klagender und näherstehender aber bittet das *Mither, mither*, wo *Mother lady* kühl und konventionell klingt. Und dann die Hinzufügung des *O*, nicht nur als Refrain, sondern auch als Anapher! Dumpf, schaurig, lang hinrollend, angefüllt mit Schrecknissen des Wissens und Ahnens eines Unaussprechlichen, verfolgt dieses gespenstige *O* Gefühl und Einbildung. Das ist der Ton, der die ganze Qual des grauenhaften Entsetzens, Fluch und Verdamnis in sich trägt — aber nicht in begrifflicher Formulierung, sondern in der Sprengung aller Ausdrucksmöglichkeiten durch jene letzte Knappheit der Äußerung, die jenseits von Sätzen und logischen Folgerichtigkeiten liegt und nur durch An-

sätze, Worte und Laute das Unnennbare, Unfaßbare aufdunkeln läßt. Denn dem Letzten, Tiefsten, Unergründlichsten gegenüber schweigt man, ist alle Äußerung nur ein Stammeln, das sich in Urlauten und einfachsten Wortzusammenhängen entläßt und in einer von rhythmischen Impulsen getriebenen hilflosen Wiederkehr dieser Laute den notgedrungensten Ausdruck erhält.<sup>62</sup> Der Refrain in "Edward" nimmt solche Stellung ein. Dringend, lauernd, wie eine heischende Frage klingt das *Edward, Edward* — wie ein Stöhnen aus Abgrundtiefen der Seele, wie ein Flehen um Schonung und Schutz vor der Frage, vor der Antwort das *Mither, mither*. Eine "gegenseitige magische Bannung des Grausigen" klafft aus der "starren stilisierten Wucht der durchlaufenden Wiederholungen"<sup>63</sup> auf, überzerzt, bang, schuldig, voll tiefster Scheu der Enthüllung. Dennoch wird mit dieser versuchten Bannung immer wieder schmerzlich das "tremendum" heraufbeschworen. Mit den stetig wechselnden Stellungen des Anrufs zum Ganzen und seiner unausweichbaren Wiederkehr werden immer neue Saiten zusammengeballter Stimmungstiefen angeschlagen. Was hier im Spielenlassen suggestiver Kräfte erreicht worden ist, ist kaum anderswo je wieder so unwiderstehlich und bedeutungstief anzutreffen. —

Es möge hier noch an das "Willow"-Lied (Percy S. 141) erinnert werden, dessen leidvolles Dunkle und gramgebeugte Traurigkeit wieder in Desdemonas Schwanengesang ("Othello" IV 3) auflebte.

---

<sup>62</sup> s. R. Otto, Aufsätze, das Numinose betreffend, Stuttgart-Gotha 1923, S. 13.

<sup>63</sup> Pongs, a. a. O. S. 120.

1. A poore soule sat sighing under a sicamore tree;  
*O willow, willow, willow!*  
 With his hand on his bosom, his head on his knee;  
*O willow, willow, willow!*  
*O willow, willow, willow!*  
*Sing, O the green willow shall be my garland.*
2. He sigh'd in his singing, and after each grone,  
*Come willow etc.*
9. O that beauty should harbour a heart, that's so hard!  
*Sing willow etc.*

So schweben vertraute Seelenschwingungen zwischen beiden. Ergreifend wird der Weidenbaum einbezogen in die Klage, wird Gefährte, Freund, nimmt teil mit dem Menschen als Einziger, dessen Nähe traut ist und Tröstung gibt. *Sing willow!*

### Tonkehrreim.

Dem so motivisch-inhaltlich verwandten Wort- und Satzrefrain steht das große Gebiet des Tonkehrreims gegenüber, der nicht auf Inhalt und Bedeutung der Strophe eingeht, sondern die allgemeine Stimmung spiegeln läßt allein durch Rhythmus, Klang und Farbe der Worte und Laute. In diesem Sinne kann oft keine klare Scheidung zwischen Wort- und Tonkehrreim gemacht werden. Der Kehrreim *Which nobody can deny* (Farmer V 21 u. a.) müßte seiner äußeren Erscheinung nach als Wortrefrain genommen werden. Wenn man ihn aber prüft unter der Frage, ob durch ihn eine Bereicherung des Inhalts erfolgt ist oder ob er nur als Glied im Melodiensatze, also klanglich bedingt, gefühlt wird, so stellt er sich nicht gar so selten als Tonkehrreim dar, während umgekehrt oft einzelne Laute infolge ihrer inhaltlichen Verflechtung



und Steigerung durchaus als Wortrefrain angesprochen werden müssen. Jenseits der allzu augenfälligen Tonkehrreime wie *Derry down, Fall de roll, Fa la* usw. ist die Zuordnung des Ritornells zu den beiden Gruppen in Einzelfällen oft recht schwierig und nur mit der Elastizität einer wechselnden Zuweisung möglich.

Die Entstehung der Tonrefrains ist sehr verschieden. Als Grundlage für sie kommen die durch geringe Wortkunst bedingten Reihen einfachster Empfindungslaute und formelhafter Elemente<sup>64</sup> in Betracht. In den Tonkehrreimen prägt sich ferner z. T. das Typische, Allgemeingültige und Allgemeinverpflichtende, das in Formen individuell Gebundene und Unfreie eines mittelalterlichen Empfindungslebens aus, das Außer-Individuelle, das scholastische Bemühen um einen Gegenstand, der schon in seinen Grenzen und Grunddistinktionen vorgezeichnet ist

<sup>64</sup> s. das *hye, hey* und *hoe* in "A maid and a younger man", Farmer I 75, oder

Farmer I 85, "The Jovial Companions",

R: *With a hye down, ho down, Lanktre, down derry.*

Farmer I 41, "Room to Jovial Trinker",

R: *With a hey ho, hey, derry derry down;*

*With hey trey, down, down, derry.*

Farmer II 149, "Make your Honour Miss",

R: *tholl loll, loll*

Farmer II 221, "The Humbug",

R: *Fall de roll, toll loll* und

*Loll de roll, toll toll*

Child II 487 D, R: *Sing, Fall deral, etc.*

Vgl. Brandl-Zippel, a. a. O. S. 46:

In Scotland there was a babie born,

*Lill lall, etc.*

And his name it was called young Hind Horn

*With a fal lal, etc.*

Besonders die Zusammensetzungen von *fal-lal* oder *fa-la* sind verbreitet.



und keine wesentliche Veränderung, höchstens einen Zusatz erlaubt. Das alles bedingt ein Spielen mit dem Worte. So allein ist die unzählig oftmalige Übernahme schon vorhandener, mit der Zeit abgeschliffener und unverstandener Refrains<sup>65</sup>, die Unmasse stereotyper Wendungen zu erklären.<sup>66</sup> Schallnachahmungen unartiku-

<sup>65</sup> *Lilli burlero, bullen a-la* "is said to have been the watchword used among the Irish papists in their massacre of the protestants in 1641" (Percy S. 506). Später wurde der Refrain nicht mehr auf diese historische Bedeutung zurückgeführt und ward unverstanden zum Laut-Refrain. Über diesen Refrain in den zahlreichen Balladen vgl. Chappell II 59 f. — Nach Percy S. 465 hatte das uns heute fröhlich, heiter klingende *ding dong, ding dong, ding dong* in "Corydon's Orlefal Knell" eine feierlich getragene und melancholische Bedeutung, desgl. in Swetman's "The Woman Hater":

Forbear to sing this s a d *ding dong*?

*This sad ding dong,*

*Ding.*

Vgl. Farmer II 202, "Gee ho, Dobin",

R: *Ge ho, Dobin, hi ho Dobin, Ge ho Dobin, Ge ho, Ge ho.*  
Farmer I 31, "The Courteous Knight",

R: *Then she sang down a down*

*Hey down derry.*

Ritson S. 157, R: *Downe a downe' hey downe.*

Ritson S. 106, R: *downe, belly, downe.*

Farmer II 266, "Amo, Amas, I love a lass",

R: *Rorum corum, sunt divorum, harum scarum,*

*Divo! tag rag, merry derry, perry wig and hat band,*

*Hic, hoc, horum, genetivo!*

<sup>66</sup> Z. B.: *Which nobody can deny* in Farmer V 21, III 132. 171; ferner in "Walpole Ballads", Oxford Hist. and Lit. Studies, vol. 8 (1916), S. 13. 34. 96. 136. Desgl. bei W. H. Logan, *A Pedlar's Pack*, Edinburgh 1869, S. 151; W. Cowper, *Poetical Works*, London (John Walker etc.), S. 420.

Oder: *Roxburghe Ballads* I, part. I, S. 116,

R: *But I know (what I know).*

*Walpole Ballads* S. 10. 135,

R: *O London is a fine Town, and a gallant City.*

lierter Laute <sup>67</sup>, von Tierstimmen <sup>68</sup> und Instrumenten <sup>69</sup> und Phantasie-Refrains <sup>70</sup> seltsamster Art und Beschaffenheit sind eine andere Quelle für den Tonkehrreim.

<sup>67</sup> Farmer I 175, "A Lusty young Smith at his Vice stood a Filing",

R: *Rub, rub, rub, rub, rub, rub*

*in and out, in and out ho.*

Farmer III 157, "How happy's the Mortal",

R: *His Mill goes Clack, clack, clack,*

*How merrily, how merrily,*

*His mill goes Clack.*

Farmer IV 70, "Early in the Dawning of a Winter's Morn",

R: *With a Thwack, Thwack, Thwack, Thwack, Thwack.*

Farmer IV 191, "The Nurse's Song",

R: *To (be) kiss, kiss, kiss, kiss, kiss, kiss.*

Percy S. 308, "On Thomas Lord Cromwell",

R: *Synge heaue and howe rombelowe trolle on away.*

Ritson S. 198, "The Mother's Lullaby",

R: *Singe Lulla by Lully.*

<sup>68</sup> Shakespeare Anthology (ed. by E. Arber, London 1901), S. 2,

R: *Cuckoo, Cuckoo*                      und

*To-whit! To-who!*

English Pastorals (ed. by E. K. Chambers, London 1895), S. 73,

R: "Cuckoo, jug, jug, pu we, to witta woo".

Chappell I 142, "The frog and the mouse",

It was a frog in the well,

*Humbledum, humbledum*

And the merry mouse in the mill

*Tweedle tweedle twino.*

<sup>69</sup> P.S. XXIII, Songs etc. S. 95,

R: *Tyrle, tyrle, so merylye the shepperdes began to blowe.*

Percy S. 411, "The Winning of Cales" (1596),

R: *Dub a dub, dub a dub, thus strike their drums,*

*Tantara, tantara, the Englishman comes.*

Th. Evans, Old Ballads, 1784, II S. 110,

R: *Raderer two, tandaro te*

*Raderer, tadorer, tan do re.*

<sup>70</sup> Farmer I 204, "My Pretty Maid, fair would I know",

R: *With a Humbledum, Grumbledum,*

*humbledum, grumbledum hey.*

Farmer II 176, "The Fart",

R: *With a hum, hum, hum, hum.*

Farmer III 23, "Lillumwham",

R: *Lillumwham, Lillumwham.*

Eine eigenartige Stellung nimmt die oft herbeigezwungene und nichtssagende Wiederkehr einzelner Flickwörter (z. B. *Sir, O<sup>11</sup>, quoth he* usw.) ein.

Das meiste ist hier mechanisch, nur um in Tätigkeit zu kommen. Diese ist dann die Hauptsache: also das Singen, das Mitmachen, die elementare Freude an der Bewegung, der Akt des Sichäußernkönnens — nicht so sehr der sinnbezogene Inhalt, die Äußerung im einzelnen, das Wort in seiner spezifischen Bedeutung.

Diese Art will in ihrer naiven Anspruchslosigkeit zunächst nur als Spieltrieb gesehen werden. Künstlerisch bewertet, ist sie oft lediglich bloßes Schema- und Reimwerk, beziehungslose, abstruse Reim- und Refrainschmie-

---

Farmer I 113, "A Story strange I will you tell",

R: *With a dildo, dildo, dildo,*

*With a dildo, dildo, dee.*

Child II 459 D,

R: *Sing trang dil do lee.*

Farmer II 151, "Bonny Peggy Ramsay",

R: *With a hey trolodel, hey trolodel, hey trolodel lill,*

*Bonny Peggy Ramsay she gives wel her mill.*

Vgl. das *Troly, loley* in Ritson S. 90 und *Synge trolle on away* Percy S. 58.

Farmer IV 28, "Down sate the Shepeard",

R: *And all for the losse of his hinonomino!*

A Ramsay, *The Evergreen*, Neudruck Glasgow 1876, II 236,

R: *Hay Trix, Tryme go Trix etc.*

Farmer IV 14, "The Sea Crabb",

R: *With a ging, boyes, ginge! ginge, boyes, ginge!*

*tarradidle, ffarradidle, ging, boyes, ging!*

Farmer III 23, "Lillumwham",

R: *Grandam boy, Grandam boy, heye!*

*Leg a derry, Leg a merry, mett, mer, whoope, whir!*

*driuvance, larumben, Grandam boy, heye!*

<sup>11</sup> Sehr häufig im schottischen Liede, s. etwa A. Ramsay, *Poems on Several Occasions*, Edinburgh 1780, II 173. 203; D. Herd, *Ancient and Modern Scottish Songs etc.*, Neudruck Glasgow 1869, I 209. Ferner Burns s. w. u.

derei und mechanische Wiederholung oder konventionelle Anhängung, eben um das vorgesetzte Zwangbett einer "tune" auszufüllen, "jingle" im schlimmsten Sinne. Nur gar zu häufig überwuchert sie den Text und dient dann nur als Klangpedale der Melodie und rhythmische Gliederung eines Tongebildes.

Davon ist bei gleichem äußeren Gewande und verschiedener innerer Einstellung die Verwendung von Empfindungslauten wohl zu unterscheiden, sofern sie sich harmonisch in das Bildungsgesetz der dichterischen Wahrheit und Notwendigkeit einfügt und soweit sich in den Maschen von begrifflich nicht zusammengehörigen Lauten ein gefühlsbetonter Stimmungsgehalt verfängt, der die innere Bedeutung des Ganzen hebt. Das 'Tirra lirra' in Tennysons "Lady of Shalott" vermittelt sofort in heller Farbigkeit die Vorstellung der sorglos heiteren Atmosphäre, die hinter den Worten aufleuchtet. So verraten die Empfindungslaute im Kehrreim die Tonart der Liedstimmung, sie heben das Wichtigste in ihnen, das lyrische Gefühl, heraus, sublimieren es in ungewissen Grenzen und stellen es dadurch, daß sie es nicht grob und eindeutig umschrieben nennen, unter den Reiz der Mannigfaltigkeit des Herauslesens, unter den Bann des geheimnisreichen Erahnens. Das *O* in "Edward" zeigte schon die ganze Gewalt und die Wandlungsfähigkeit im Ausdruck der feinsten Seelenregungen. In ebenso unzähligen schillernden Nuancen spielt ein *Lil la!*, *Fa la*, *Downe a downe*, *Fall de roll*, *Trang dil do lee* u. a.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Eine Deutung der Laut-(Ton-)Refrains haben unternommen für das Französische: G. Thureau, *Der Refrain in der frz. Chanson*, Berlin 1901, *Lithist. Forschungen* XXIII; fürs Deutsche: H. Freeicks, *Der Kehrreim in der mhd. Dichtung*, Paderborn 1890. Vgl.



## Bildkehrreim.

In diese Gruppe der Kehrreime mit idyllisch-klangmalender Gefühlswirkung sind auch die Refrainbeispiele einzureihen, die klanglich-visuell das Rahmenwerk eines feststehenden, doch im allgemeinen außerhalb der Handlung liegenden Bildes geben und rationalistisch betrachtet ein Unding sind. Oft nur Andeutung und Sinnbild, bezeichnen und vertiefen, betonen oder kontrastieren sie die dem Lied zugrunde liegende Gemütsstimmung. Vgl. Child I 175 C:

There were three sisters on a road

*Gilly flower gentle rose mary*

And there they met a banished lord.

*And the dew it hings over the mulberry tree.*

S. noch Child I 18 H. 55 A. 145 ff. A—C, F—I. 250 A u. s. f.

---

die glänzende Interpretation eines Lach-Refrains bei Th. Mann, Der Tod in Venedig, Berlin 1913, S. 120/21.



### III. Der Refrain in der Kunstpoesie.

#### Mittelenglische Zeit.

Wenn ein Element der Volksdichtung in die Kunstdichtung übernommen wird, so prägen sich in den verschiedenen Einstellungen zu ihm ziemlich stark die jeweiligen Tendenzen und Wesenheiten der einzelnen Literaturperioden aus, m. E. deutlicher jedenfalls, als sie im Einzelmomente bei der Nichtnotwendigkeit einer solchen Beziehung zu erkennen wären. Vielleicht wäre es denkbar, am Vorhandensein des Refrains und Auswerten seiner Form- und Inhaltsmöglichkeiten einen Aufriß der Literatur zu geben, ihn zu einem Reagens zu machen und so einen neuen Blick in vielfache Wandlungen und Problemstellungen zu gewinnen.

Wollte das Volkslied in der Anwendung des Refrains keine Kunst sein und hatte es dennoch dadurch, daß es unbewußt in ihm die innen lebenden und bewegenden Kräfte sprechen ließ, solche herrlichen Blüten hervorgebracht, die zum ewig bleibenden, höchsten Gute aller Dichtung gehören, so vermag an der Schwelle der literarischen Kunstdichtung alles krampfhaftes Bemühen, der Kunst im Sinne des "Könnens" und Beherrschens von Formen gerecht zu werden, ohne diese in freier dichterischer Divinationsgabe aus dem Erlebnis wachsen zu lassen, dem einfachen Volkstone hinsichtlich der poetischen Wirkungskraft nicht gleichzukommen. Von Frank-

reich werden die Kunststrophen der Ballade, des Rondels, Trioletts und Villanelles übernommen mit ihren formalen Gesetzmäßigkeiten der Wiederkehr des Refrains an genau festgesetzten Stellen in einer wenn auch oft kunstreichen, so doch wirklich dichterischem Empfinden fern bleibenden Schablone und rhetorischen Etikette. Etwas Akademisches, Gelehrtenhaftes, Gemachtes und Gewolltes haftet allen diesen Gebilden an.<sup>1</sup> Die quellenden Kräfte des Gefühls werden erdrückt von dem Flitter der Formalitäten. Der Refrain kann sich in ihnen nicht entfalten, er bleibt inhaltlich indifferent, für das Ganze nebensächlich, untergeordnet; er wird hier "der Punkt hinter dem Schriftsatze, der verkürzte Schatten des Couplets"<sup>2</sup> und vermag nur mit mehr oder weniger Dürftigkeit alte konventionelle Motive mit verblaßten typischen Zügen und einigen auffrischenden rhythmischen Wendungen zu umkleiden.

Chaucer<sup>3</sup> hat als einer der ersten in der englischen Literatur die fremden Kunstformen angewandt, vielleicht ist das Rondel durch ihn überhaupt erst eingeführt worden. Doch weicht er in wesentlichen metrischen und kompositionellen Punkten von den ursprünglichen Formen ab. Die Aldine Edition<sup>4</sup> druckt das in "The Assembly

---

<sup>1</sup> Bezeichnend für die ganze Art der Verwendung des Refrains als formales und mechanisches Hilfsmittel der poetischen Rede ist, daß in Frankreich die Sängergesellschaften und Liedertafeln Preisaufgaben stellten, zu denen der Refrainvers oder ein Stichwort für den Kehrreim gegeben wurde, wobei dann die Strophe auf das notwendige Maß einer Ballade usw. aufgefüllt werden mußte. s. Thureau a. a. O. S. 7.

<sup>2</sup> Thureau S. 6.

<sup>3</sup> The Complete Works of G. Ch., ed. by W. W. Skeat; Oxford 1899.

<sup>4</sup> Aldine Edition. The Poetical Works of G. Ch., ed. by R. Morris, London 1885.

of Foules" Vers 675 angekündigte Rondel in V. 681 bis 688 unter Weglassung der zu wiederholenden Zeilen, so daß in dieser Gestalt kaum ein Rondel zu erraten ist. Es würde aber auch nicht zu einem solchen vervollständigt werden, wenn die beiden ersten Verse zweimal an den notwendigen Stellen als Refrain eingefügt würden (wie es Skeat tut), wodurch übrigens dem Verständnis des Inhalts Gewalt angetan wird. Die weiteren Rondels I 387 f. weisen desgleichen Abweichungen auf.<sup>5</sup>

Auch in der Nachahmung der Ballade, die in den "Cinkante Balades"<sup>6</sup> seines Zeitgenossen J. Gower eine exakte Durchbildung erfuhr, gestattet sich der Dichter weitgehende Freiheit gegenüber den korrekten Formen insofern, als der envoi fünf (I 405), sieben (I 383. 390. 394) und sogar zehn (I 400) Zeilen umfassen oder auch fehlen kann (I 389. 392. 409).

Im Gesamtwerke Chaucers nehmen die festen Strophenformen eine untergeordnete Rolle ein. Eigene Originalität und ein gewisses Überwiegen des Stoffinteresses über das Forminteresse wird sich gegen eine allzu weite Übernahme der fremden Gebilde, die die Möglichkeit einer freien, selbständigen Entfaltung beschränken, gesträubt haben.<sup>7</sup> Eine auffallende Gebunden-

<sup>5</sup> Schipper, Englische Metrik, Bonn 1881, II 917, und The Encyclopaedia Britannica XXIII 690 zufolge ist die korrekte Form:

A B b a / a b A B / a b b a A B.

Damit vgl. Chaucer:

A B<sup>1</sup> B<sup>2</sup> / a b A B<sup>1</sup> / a b b A B<sup>1</sup> B<sup>2</sup>.

Über Chaucers Gebrauch des Rondels s. Skeat a. a. O. I 524, Anm. zu Vers 675.

<sup>6</sup> Über diese s. The Complete Works of J. G., ed. by G. C. Macaulay, Oxford 1901, I, Introduction S. LXXI ff.

<sup>7</sup> Als Parallele dazu vgl. die Umschreibung des Petrarcischen Sonetts "S'amor non è che dunque è quel ch'io sento" in drei

heit haftet auch den Gedichten dieser Art an, die zu-  
meist ins Programmatische und Didaktisch-Beschauliche  
abgewandelt worden sind.<sup>8</sup>

Lydgate<sup>9</sup> und Charles de Vallois<sup>10</sup> sind Weg-  
bereiter für W. Dunbar<sup>11</sup>, der in überraschender Virtuo-  
sität über ein glänzendes Formgefühl verfügt, und dem  
trotz des allzu durchsichtigen Formenapparates tiefere  
Töne zu eigen sind.<sup>12</sup> Eine systematische tabellarische  
Übersicht möge hier nicht so sehr den Reichtum und die  
Mannigfaltigkeit seiner Strophengebilde — worin er von  
anderen leicht übertroffen werden kann —, als vielmehr  
das Talent zeigen, organisch aus einer Form eine andere  
zu entwickeln und jede wieder aufs neue kräftig zu durch-  
dringen, und, was für den Refrain wichtig ist, die freiere

---

siebenzeilige Strophen, die dem ersten Buche von "Troilus and  
Criseyde" eingefügt worden sind (Str. 58—60).

<sup>8</sup> I 383, R: *For fynally, Fortune, I thee defy!*

I 394, R: *That al is lost for lak of stedfastnesse.*

I 403, R: *To love him best ne shal I never repente.*

<sup>9</sup> A Selection from the Minor Poems of Dan John Lydgate, ed. by  
J. O. Halliwell, London 1840 (Percy-Society II).

Refraingebrauch bei ihm:

1. Rondel: Ritson I 128; Halliwell S. 10.

2. Kunstballade, die z. T. starke Abweichung von der korrekten  
Form erfährt

a) mit envoi: Halliwell S. 46. 69. 205. 213;

b) ohne envoi: Halliwell S. 52. 58. 103.

3. Andere Gedichte, zumeist nach der Balladenformel ababbcbC:  
Halliwell S. 22. 49. 55. 80. 117. 122. 150. 156. 164. 171. 173.  
193. 199. 208. 216. 222. 225. 228. 232. 247. 259; ababbCC:  
Halliwell S. 74.

<sup>10</sup> Von 1415 bis 1440 in England als Gefangener; s. Dunbar Antho-  
logy S. 102; er pflegt besonders das Rondeau, s. S. 122. 123. 123.  
124. 124. 125. 125.

<sup>11</sup> The Poems of William Dunbar, ed. by J. Schipper, Wien 1894.

<sup>12</sup> Poems S. 379; 369: "Ane Ballet of Our Lady", wo mit dem  
hohen dichterischen Gegenstände eine beschwingte, hymnische  
Sprache und ein überaus kunstreiches Reimbild geht.



Anwendung und Gestaltung verdeutlichen, die er allein als Kompositionsglied innerhalb der Strophe angenommen hat. Der Refrain spielt bei ihm eine große Rolle: allein 65 % von den bei Schipper veröffentlichten Gedichten weisen ihn auf. Der Grundzug des Formgebundenseins ist zwar überall hindurchzufühlen<sup>13</sup> — er wird aber bedeutend abgemildert durch die Kraft und Würde der Sprache an sich.

Gruppe I: a a b B (j.):

4

S. 33. 92. 139. 200. 201. 229. 235.\* 263. 278.  
285. 309. 331. 338.

(\* = Flüssigkeit des Refrains.)

Gruppe II: a a a b B B (j.):

S. 274. 351.

Gruppe III: a) a a b a B (j.):

4

S. 73. 81. 125.\* 206. 232. 236. 248. 250. 253.  
256.\* 259. 280. 304. 306.\* 333. 335.

b) (α)a (α)a b a B: S. 314.

$\begin{matrix} 5 & & 5 & & 5 \\ & \searrow & \nearrow & & \\ & 2 & 3 & & \end{matrix}$

zeigt dasselbe Schema wie a) mit Binnenreimen.

Gruppe IV: a a b b c b C (j.):

4

S. 35. 37. 79.\* 123. 227.\*

Gruppe V: a) a b a b b c b C (= die von Chaucer her

5

bekannte Balladenstrophe):

S. 88. 121. 291. 296.\* 298. 322. 324. 326.  
340. 343. 346. 358. 372. 379. 381. 386.

<sup>13</sup> Besonders in den Gedichten mit lateinischem Refrain: Poems  
S. 285. 367. 372. 379. 384.



b) a b a b b c b C:

4

S. 113.\* 367. 375. 384.

Gruppe VI: a) a b a b /a b a b /R/ b a b: S. 369.

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

$$a = \begin{bmatrix} \alpha & \alpha & \alpha \\ 1 & 1 & 2 \end{bmatrix}$$

b) a a a r R<sup>1</sup> a R<sup>2</sup>: S 85\*.4 2 4

Auffallend ist hier also das häufige Zurückgreifen auf ein und dieselbe oder verwandte Form. Es äußert sich darin ein harmonisch geklärtes Typen- und einseitig starkes Formgefühl, das seine Wirkung mehr im Inhalt und im Worte als in der Variation der Gestalt sucht. Sein Zeitgenosse Skelton<sup>14</sup> geht den anderen Weg. In leichter und überraschender Beweglichkeit entfaltet er eine Überfülle von Formen: auf dreizehn Refrainbeispiele sind neun verschiedene Strophengebilde verteilt.<sup>15</sup> In der Art der Verknüpfung des Kehrreims zeigt sich kaum ein Unterschied gegenüber Dunbar, wohl aber in der

<sup>14</sup> The Poetical Works of John Skelton, ed. by A. Dyce, 2 vols, London 1843.

<sup>15</sup>

| Reim- u. Strophenschema  | Bd. S.              |
|--|---------------------|
| a a a a b b b c c R<br><u>4</u> <u>2</u> <u>4</u> <u>2</u>                                   | I 141               |
| a a a a a B <sup>1</sup> B <sup>2</sup><br><u>4</u>  | I 28                |
| a b a b b C <sup>1</sup> C <sup>2</sup><br><u>5</u>  | I 27. 116. 118. 375 |
| a b a b b c c R <sup>1</sup> R <sup>2</sup><br><u>4</u>                                      | I 22                |
| a a a b c c b R <sup>1</sup> R <sup>2</sup><br><u>4</u> <u>2</u> <u>4</u>                    | I 144               |
| a a a B <sup>1</sup> B <sup>2</sup> C <sup>1</sup> C <sup>2</sup> C <sup>3</sup><br><u>2</u> | I 403               |
| a b a b b c b C<br><u>5</u>  | I 139. 140          |
| a b a b b c b c c d c D<br><u>5</u>  | I 1                 |
| a a a R b b b R<br><u>3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>2</u>                                       | I 148               |

Modifikation desselben und seinem Inhalte: er ist farbloser, formelhafter, oft zu herbeigezwungen (s. I 141. 148). Das Gesangliche oder Sentenzenhafte fehlt ihm ganz, dagegen neigt er stark zum rhetorischen Abschluß einer Erzählung (I 375. 148. 144) oder gedanklichen Vorstellung (I 116. 118. 139. 139. 140).

Mit Wyatt<sup>16</sup> tritt das Bestreben um die Mannigfaltigkeit der Form und des kompositionell-äußeren Elementes am deutlichsten in Erscheinung. In dem Sichbeschäftigen mit fast allen bis dahin vorhandenen Formen muß naturgemäß die einzelne in der Feinheit der Ausprägung und der Angemessenheit ihrer Anwendung leiden. Wie er das Sonett im tiefsten Sinne nicht verstand und sich hier die größten Verstöße sowohl im Rhythmus der Verse als auch in der Wahl der Worte und Vorstellungen zuschulden kommen ließ<sup>17</sup>, so sind seine — wahrscheinlich von Marot beeinflussten — Rondeaux (meist Übersetzungen von Sonetten Petrarcas) in den wenigsten Fällen künstlerisch gerechtfertigt. Seinem Wesen nach soll das Rondeau doch in einem gefälligen Tonfalle, in Leichtigkeit des Inhalts, in Naivität und Satire spielen und den Charakter einer schnell dahingeworfenen Kunstlosigkeit vortäuschen, sodaß es Mangel an Geschmack und Verantwortung war, die ernsten Klagen und tiefliegenden Gefühle Petrarcas ihrer ursprünglichen Gestalt zu berauben und sie in die leichten Münzen des Rondeaux umzugießen.

Im allgemeinen behält Wyatt in seinen Odes und

<sup>16</sup> The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt, ed. by J. Yeowell, London 1898.

<sup>17</sup> s. G. F. Nott in "The Works of Henry Howard Earl of Surrey, and of Sir Thomas Wyatt the Elder", London 1816, II S. CXVIII.



Zeit vollzieht sich hier am deutlichsten, da Surrey<sup>21</sup> für den Refrain nicht in Frage kommt. Ein beschwingter melodischer Fluß, eine Verfeinerung des Empfindens beginnen sich zu vereinigen mit Gewandtheit des Ausdrucks und Gesättigtsein der Begriffe. Dialektik und Empfindung gehen ungestört nebeneinander her, sodaß jene zarte Elipse

“But yet, alas! that look, all soul”

in keiner Weise durch den epigrammatisch zugespitzten und schwer einfallenden Refrain *For the eye is traitor of the heart*<sup>22</sup> beeinträchtigt wird.

### Elisabethanische Zeit.

Den ersten Höhepunkt und Markstein in der Geschichte des Refrains innerhalb der Kunstpoesie stellt die Elisabethanische Dichtung dar. Es war ein langsames Wachsen bis dahin, ein organisches Verbinden und Entwickeln der einzelnen, durch Tradition und Neuschaffung gewordenen Elemente. So lebt das leicht-flüssige Elixir französischen Geistes, das Pointierte und in Formen fein Abgesetzte, wie es sich zuerst in den Songs zur Zeit Heinrichs I. kund tat, weiter fort und erhält durch neue Einwirkungen frisch regende Kräfte.<sup>23</sup> Durch die Beschäftigung mit der italienischen Literatur tritt Formgefühl und Sinnenhaftigkeit zur Kraftfülle und Tiefendimension germanischen Empfindens hinzu. Die Elisabethanische Dichtung war Kultur des sprachlichen Aus-

<sup>21</sup> s. Tottel's Miscellany 1557 = Arber, English Reprints, London 1870.

<sup>22</sup> Wyatt, Works S. 63: “And if an eye . . . .”

<sup>23</sup> s. John Erskine, The Elisabethan Lyric, New-York 1903, S. 73. Vgl. die Verbindung französischer und englischer Verse: Bullen, Songs from the Dramatists, 1907, S. 247. 255.



drucks im tiefsten Sinne des Wortes, da Wort, Klang, Form und Empfindung sich zu wunderbarer Harmonie zusammenfanden, da sie in ihrer geschichtlichen Stellung und Bedeutung der Brennpunkt von Wirkungslinien vor ihr und nach ihr war.

Der Refrain folgt dieser allgemeinen Entwicklung. Gegenüber dem französischen Refrain, der schon zum formelhaften, traditionellen und konventionellen Element geworden war, wahrt er sich Ursprünglichkeit und tiefe Gefühlswirkung. In seiner häufigen Anwendung. — noch nie hatte diese sich bis dahin in solcher Oftmaligkeit, Mannigfaltigkeit und solchem Reichtum geäußert — wird er auf eine Höhe künstlerischer Verwendung gerückt, in der er sich freier, leichter, biegsamer entfaltet, entwicklungsfähiger und charakteristischer wird, in der er unter stetiger Weiterbildung einer melodiösen Zartheit und Geschliffenheit der Sprache und tiefwirkenden Stimmungskunst dient wie nie zuvor und späterhin erst wieder in der Viktorianischen Dichtung. Es ist, als ob der kräftige, derbe, rhetorische Zug der Sprache des Dramas und der heroische, pathetische des Epos auf der Seite des Liedes das polare Gegenspiel hervorgelockt hätte: alles ist durchströmt von Klangfülle, Wohltönigkeit, durchwärmt von weicher Lyrik, durchzuckt von dezent zurückhaltender Epigrammatik. Die Jugend und Frische einer eben sich bewußt werdenden Sprache strahlt in ihren Zügen; Reinheit und Tiefe des Ausdrucks steigern den Reiz des Neuen und Eigenartigen, mäßigen aber zugleich vornehm und halten vor Übertriebenheiten zurück. Urkräftige, schöpferische Gesundheit mit dem ersten Schimmer eines verfeinerten Geschicks und Geschmacks! Es lebt ein Wiegen und ruhig schwingendes Vibrieren in den Rhyth-

men, der Hauch des Lieblichen, Anmutigen liegt über fast jeder Zeile. In graziösem Verschlingen und Lösen der Eindrücke offenbart sich ein Reichtum von Assoziationen und sprudelnden Einfällen, entwickelt sich ein Spiel des Überdranges, ein tändelndes Reflektieren und feines Ausbalancieren von überraschender Wirkung.

Die Vorliebe für den Refrain kam aus zwei verschiedenen Einstellungen, aus einer literarischen und einer musikalischen. Die Zeit der *Miscellanies* verwandte ihn aus vorwiegend literarischem Interesse. Spenser, Raleigh, Sidney, Greene gehören hierhin. Für Spenser<sup>24</sup> kommen in dem "Epithalamium" (S. 422 ff.) und "Prothalamium" (S. 474 ff.) Theocrit oder Moschus als Vorbild in Frage<sup>25</sup>, dagegen ist der Refraingebrauch in der Elegie der November-Ekloge (S. 107) durchaus eigen.<sup>26</sup> Der Strophenbau verjüngt sich, zielt auf das Ende hin. Durch diese metrische Verengung der Zeilen ist ein dezentes Betonen des Refrains erreicht, was wohl kaum durch den Klang oder Inhalt der Worte möglich gewesen wäre:

Up then Melpomene thou mournefulst Muse of nyne,  
 Such cause of mourning neuer hadst afore:  
 Up grieslie ghostes and up my rufull ryme,  
 Matter of myrth now shalt thou haue no more.

<sup>24</sup> Spenser's *Minor Poems*, ed. by Ernest de Sélincourt, Oxford 1910.

<sup>25</sup> Unter Spensers Einfluß stehen wieder John Donnes Epithalamien, s. *The Poems of J. D.*, ed. by H. J. C. Grierson, Oxford 1912, I 127. 135. 141; vgl. II 91 f. Über das Epithalamium im allgemeinen und seinen Refraingebrauch s. Schipper, *Grundriß* S. 364 ff. (1895); Engl. Metrik II 792 ff.

<sup>26</sup> Das literarische Vorbild für die Elegie ist Marots "De Madame Loyse de Savoye, mere du Roy, en forme d'eclogue" (1531), wo kein Refrain verwandt worden ist.

For dead shee is, that myrth thee made of yore.

Dido my deare alas is dead,

Dead and lyeth wrapt in lead:

*O heauie herse,*

Let streaming teares be poured out in store:

*O careful verse.*

Kleine technische Spielereien tauchen bei Raleigh<sup>27</sup> auf. In "Fain would I, but I dare not" (S. 16) dürfte das Kunstexperiment zu weit gegangen sein, wahrt es doch in den vier vierzeiligen Strophen, in denen jede Zeile mit *not* schließt in Gegenüberstellung eines innenversigen *not*, noch nicht einmal die Grenzen des guten Geschmacks. Die 32malige Nennung von *not* in den wenigen Zeilen und die bis auf die Spitze getriebene, ausgeklügelte Antithese ziehen ihn in Zweifel, ganz abgesehen davon, daß kaum ein lyrischer Impuls in dem Gedichte lebendig wird. Das "Farewell to the Court" (S. 13) ist höchst eigenartig. Es ist eins der wenigen Sonette mit Refrain, der hier am Schlusse jeder Quatraine steht und in die Sestine herübergreift. Das Formbild verändert sich dabei gegenüber den bekannten und üblichen Formen sehr stark:

a b a B / c b c B / d b d B / e e.

Von Sidney<sup>28</sup> sind gleich einige weitere Seltenheiten dieser Art zu erwähnen. Die beiden Sonette "Since that the stormy rage of passions darcke" (II 8) und "Now that of absence the most irksome night" (II 278) laufen auf nur zwei Reimwörtern, sodaß eine gedrängte Kette von Refrainwirkungen entsteht; zwei andere, "My true love hath my hart, and I have his" (II 17) und "Let not old age disgrace my high desire" (I 149), wiederholen

<sup>27</sup> The Poems of Sir Walter Raleigh, ed. by J. Hannah, London 1892.

<sup>28</sup> The Complete Works of Sir Philip Sidney, ed. by A. Feuillerat, Cambridge 1912—22—26.

die erste Zeile am Ende und erzielen dadurch eine präzise Rundung. Gewandtheit und flüssige Anpassungsfähigkeit setzt solches Betonen der Form voraus. Daß der Refrain infolge seiner Wiederkehr erhöhte Aufmerksamkeit auf sich zieht und ein ästhetisches Gelingen oder Versagen bei ihm doppelt schwer ins Gewicht fällt, ist hier fein erfüllt worden. Überall darum die sorgfältige Durcharbeitung, metrische und kompositionelle Durchbildung. Die besondere Auszeichnung, Abgrenzung des Refrains gegenüber den anderen Versen wird in "Phaebus farewell, a sweeter Saint I have" (II 5) durch die Anfangsstellung und den Anruf angedeutet. Sie ist durchgeführt in geradezu klassischer Weise in dem folgenden Gesang:

Doubt you to whom my Muse these notes intendeth,  
Which now my brest surchargd with musick lendeth?  
*To you, to you all song of praise is due,*  
*Onely in you my song begins and endeth.* (II 286) —

und zwar einmal durch die Stellung des Refrains inmitten der Strophe, dann durch Binnenreim desselben, durch feinsinnige Verteilung der männlichen und weiblichen Reime innerhalb des Strophenschemas und schließlich durch Korrespondierung des *you* der letzten Zeile mit dem der vorletzten. Lyrische Beseelung und musikalischer Wohllaut der Sprache tragen jede Strophe fragend bis zum Refrain aufwärts — mit gleicher Klangsatttheit senkt sich der Rhythmus in der letzten Zeile, die durch Anschluß an Metrum und Reim der beiden ersten Zeilen die Strophe in der Weise schließt, daß dadurch Fitzgeralds Omar-Quatraine vorweg genommen wird. Die Wiederholung der ersten Strophe als Schluß drängt wieder, ähnlich wie bei den oben erwähnten Sonetten,



auf Abrundung des Gedichtes. Der Sinn für harmonische Gleichlagerung macht sich überhaupt des öfteren bemerkbar. So umrahmen in "O faire, ô sweet, when I do looke on thee" (II 304) und "No, no, no, no, I cannot hate my foe" (II 317) Anfangs- und Endrefrain jede Strophe; in "Ring out your belles, let mourning shewes be spread" (II 321) halten Binnen- und Endrefrain die lyrische Verweilung und den leichten deskriptiven Fortgang der Strophe in abgewogener Schweben. Wo infolge einfacher Anhängung des Refrains an den Strophentext keine formbetonte Hervorhebung möglich war, sind die Kehrzeilen durch besonderen Wohlklang (II 139), musikalische Kadenzierung (II 303), emphatischen Optativ (II 63. 325), durch Zuspitzung auf Frage und Antwort (I 325. II 236. IV 47) und als Abschluß einer vorangehenden Periode (I 173) ausgezeichnet. Antithese und Variation werfen spielende Wechsellichter auf Inhalt und Stimmung des Gedichtes. Hart steht die kalte, hastige Abwehr

*No, no, no, no, my Deare, let bee*  
neben der süßen, flehenden Bitte

*Take me to thee, and thee to mee* (II 288).

Mit feiner Berechnung ist der Ausdruck des Schmerzes auf die letzte Strophe verspart worden. Unermüdlich wußte Liebe zu bitten, fand im Refrain immer nur dieselben Worte, doch Worte des Herzens, die das Flehen dringend, unwiderstehlich machten. Dann aber läßt das halb tändelnde, halb konventionell bedauernde *No, no, no* die Dissonanz um so schärfer fühlen:

*Soone with my death Ile please thee.*

*No, no, no, no, my Deare, let bee.*

Einen ungemein humorvoll gemütlichen Zug bringt

die Variation des Refrains in dem Wiegenlied (II 304) hervor, oder stark unterstrichene Beschließung des Wechsels von der Frage zur Antwort und zum Rat (II 236), während das Aussetzen des Refrains in II 18 bewußt mit den Effekten der Erwartung und Überraschung spielt. Eine Fülle von Möglichkeiten ist somit bei Sidney im Gebrauch des Refrains entwickelt worden; nirgends herrscht System, Zwang, Einschachtelung in ein bestimmtes Schema, was sich so leicht als Gefahr beim Refrain einstellen kann. Alles entspringt aus dem freien Fluß der Stimmung und künstlerischen Empfindung, sodaß das Betonen der Form nie stört und sich immer neue, individuelle Behandlungen für sie ergeben.

Die spätere Phase der Elisabethanischen Dichtung nimmt die Wendung von der rein literarischen zur musikalischen Einstellung. Es entwickelt sich jener Zustand, der bei der Betrachtung dieser Epoche am deutlichsten und beherrschendsten hervortritt: nicht nur die äußere Verbindung von Wort und Musik ist vollzogen, sondern wesentliche musikalische Momente gehen in die Sphäre des Sprachlichen herüber, z. T. so sehr, daß Wort, Rhythmus und Aufbau des Gedichtes geradezu von der Melodie geformt zu sein scheinen.

Hier ist dem Refrain eins seiner eigensten Gebiete wieder erschlossen: die Gefühlsentspannung in freier musikalischer Entfaltung. Er ist bedingt durch die Melodie, nimmt teil an ihrer Gliederung, bildet — ähnlich wie der Abgesang im deutschen Meistersingerlied — einen selbständigen Absatz in ihr. Eine Gegenüberstellung der am häufigsten vorkommenden Erscheinungsformen kann einen Fingerzeig für seine Art geben. Meist ist er

zweizeilig und paarig gereimt: Song Books<sup>29</sup> S. 9. 15. 50. 126. 136 (Robert Jone); 35. 80. 102 (Thomas Campion); 74. 192 (John Dowland); 66. 207 (Martin Peerson); 34. 88. 115. 209; More Lyrics<sup>30</sup> S. 21. 70; 35. 47. 65. 116. 124. Strophenschema gewöhnlich das des Madrigals: a a b b C C oder a b a b C C. Vgl. noch More Lyrics S. 88. 99. 101 —

oder einzeilig: Song Books S. 30. 148. 211. 210. 218 (Strophenschema = a a R oder a a b b R, R = *Fa la la*). 171; More Lyrics S. 56 —

weniger oft

dreizeilig: Song Books S. 67. 145;

vierzeilig: Song Books S. 25. 44; More Lyrics S. 48;

fünfzeilig: Song Books S. 76.

Eine Angleichung an den Strophengrundstock ist da erzielt, wo der Refrain mit in den Reim und das Schema des Strophenkörpers einbezogen worden ist: a a b B = Song Books S. 31; 65. 165; 97. More Lyrics S. 115; 85. Verflechtung in die Stropheneinheit findet sich Song Books S. 138. 162. 2 in der Form von Einschiebungen und Song Books S. 5. 202 in der Form von Doppelrefrains.

Die harmonisch proportionierte Abgliederung des Refrains herrscht also, der Klarheit des musikalischen Aufbaues des Liedes entsprechend, in diesen Songs vor. Auch in den eigentlich nicht für Musik geschriebenen Gedichten überwiegt die Sondierung von Strophenkörper und Refrain (s. England's Helicon<sup>31</sup> S. 41. 63. 149. 166.

<sup>29</sup> Lyrics from the Song Books of the El. Age, ed. by A. H. Bullen, London 1891.

<sup>30</sup> More Lyrics from the Song Books of the El. Age, ed. by A. H. Bullen, London 1888.

<sup>31</sup> hgg. v. A. H. Bullen, London 1899.

185. 186. 255; 17. 234; 84. 280. 194. 23. 209; 79. 152; Elisabethan Romances<sup>32</sup> S. 79. 51. 70; El. Dramatists<sup>33</sup> S. 88. 154; 14. 54. 122. 151. 153. 159. 170; 28. 29; 85. 209. 89. 160; 67), während nur wenige Beispiele Verschmelzung mit dem Strophenkörper (England's Helicon S. 85. 196; 38; El. Rom. S. 101. 60; El. Dram. S. 93) oder Doppelrefrains (England's Helicon S. 122; El. Dram. S. 46) aufweisen.

Eine Frühreife von Stimmungskunst wußte schon den Refrain zur Umrahmung lyrischer Bilder und Eindrücke in der Art Thomas Moores auszuschöpfen (England's Helicon S. 76. 152; Shakespeare Anthology S. 136. 277; 189. 190; El. Rom. S. 33. 79. 81. 189; El. Dram. S. 3. 145) oder zwei einander abwechselnde Refrains zu verbinden (Shakespeare Anth. S. 197).

Shakespeare knüpft in seinen heiteren Ditties an die einfache, gegliederte, sangbare Lyrik an: schwellender Aufgesang, oft in der Art von steigenden oder anreihenden Perioden (z. B. in "When daisies pied" und "When icicles hang by the wall" in 'Love's labour lost', "Under the greenwood tree" und "Blow, blow, thou winterwind" in 'As you like it'), und flüssige fallende musikalische Lösung im Refrain, die in inniger einführender Beziehung zum Stimmungscharakter der umgebenden Dramenstelle steht.<sup>34</sup> Welche anmutig-neckische, heiter-melodische Be-

<sup>32</sup> Poems, Chiefly Lyrical, from Romances and Prose-Tracts of the El. Age, ed. by A. H. Bullen, London 1890.

<sup>33</sup> Lyrics from the Dramatists of the El. Age, ed. by A. H. Bullen, London 1901.

<sup>34</sup> Vgl. ferner "You spotted snakes with double tongue" in 'Midsummernight's Dream', "Sigh no more, ladies" in 'Much ado about nothing', "When that I was and a little tiny boy" in 'Twelfth Night'.



lebung gibt dem Liedchen "It was a lover and his lass" in 'As you like it' das einversige Ritornell nach der ersten und dreiversige nach der dritten Zeile:

It was a lover and his lass,  
*With a hey, and a ho, and a hey nonino,*  
 That o'er the green cornfield did pass  
*In the springtime, the only pretty ringtime,*  
*When birds do sing, hey ding a ding, ding:*  
*Sweet lovers love the spring.*

Vielleicht liegt, wie Roffe (Handbook of Shakespeare Music) vermutet und wie des zweiten Pagen Bemerkung "sit i' the middle" nahelegt, ein Duett vor zwischen den beiden Pagen mit Touchstone als Chorus.

Seltener wendet Shakespeare den in den Text eingeflochtenen Refrain an <sup>35</sup> — in vollkommener Weise in Desdemonas Sterbelied, wo er in dem intermittierenden und zögernden, immer wieder anhebenden und aussetzen-

<sup>35</sup> Eine beißende und belustigende Ironie spricht in 'King John' III 1' aus dem Refrain:

*And hang a calf's-skin on those recreant limbs,*  
 der zu *Hang nothing but a calf's-skin, most sweet lout*  
 und *Will not a calf's-skin stop that mouth of thine*  
 variiert. Alles, was an frechem Mut und Verhöhnung, Herausforderung, Stichelei und Beleidigung möglich ist, sollen und können diese Worte ausdrücken. Sie sind schlagfertig ihrem Zweck angepaßt, immer eine Erwiderung auf eine wohlgemeinte, doch ein wenig ungeschickte Äußerung Österreichs zu sein. Mit der Erregung und der stärker werdenden Entzweiung werden sie heftiger und gröber und bilden, des Bastards zynischen und verwegenen Charakter dartuend, einen grellen Kontrast zu der ernsten und um große Dinge sich drehenden Verhandlung. Vgl. 'Othello' I, 3: *Jagos Put money in thy purse.*

Vgl. ferner 'As you like it' III 2:

From the east to western Ind,  
 No jewel is like *Rosalind* etc.

mit Parodierung durch Touchstone:

If a hart do lack a hind,  
 Let him seek it *Rosalind* etc., im ganzen 10 Couplets.

den Kehrreim eine wunderbare Übereinstimmung zu den flatternd auftauchenden Gedanken und Bedrückungen, dem sprunghaften Ahnen eines bevorstehenden grausigen Geschicks und der flimmernd schwülen Ungewißheit der Szene schafft.

“Heraldic Anomalies” vol. I<sup>36</sup> zufolge soll das ‘Rondeau’ “To the Idol of mine Eyes and the Delight of my Heart, Anne Hathaway” Shakespeare zugehören, was vielleicht in Zweifel gezogen werden könnte, da kein zweites Gedicht dieser oder überhaupt ähnlicher Art gezielter Verschlingung und Filigranarbeit von ihm nachgewiesen ist. Er gibt größere Linien, massigere Konzeptionen. Galant, liebenswürdig, äußerst geschickt wird hier wortspielend der Name der Geliebten eingeflochten in das Lob auf sie:

*She has a way,  
Anne Hathaway.*

Sechsmal tönt solcher Kehrreim in jeder Strophe wieder und sättigt sie mit Klang und Gefühl überschwellenden Glücks und zarter, fein eindringender Liebeshuldigung.<sup>37</sup>

Mit ähnlicher reflektierend-meditierender Art der

<sup>36</sup> Zitiert bei D. Booth, The Principles of English Composition, London 1831, S. 153.

<sup>37</sup>

I.

Would ye be taught ye feather'd throng  
With love's sweet notes to grace your song.  
To pierce the heart with thrilling lay,  
Listen to mine *Anne Hathaway!*  
*She has a way* to sing so clear,  
Phoebus might wond'ring stop to hear,  
To melt the sad, make blithe the gay,  
And Nature charm, *Anne has a way;*  
*She has a way,*  
*Anne Hathaway,*  
To breathe delight *Anne has a way.*

Zuspitzung, Antithese und Klimax kennzeichnet ein anderes Lied, "At her fair hand...."<sup>38</sup>, den elisabethanischen Refrain. Zwischen den festen Bestandteilen desselben:

*Heart, let her go, for she'll not be converted.*

*Say, shall she go?*

*O no, no, no, no, no!*

*She* is most fair, though she is marble-hearted —, der bedrängenden Frage und krampfhaft festgehaltenen verneinenden Antwort, heben und senken sich die Seufzer der Liebesklage im Labyrinth der Unentrinnbarkeiten, bis das heftig abwehrende *O no, no, no, no, no* mit dem matten und gebrochenen "Fixed in the heart, how can the heart forget her?" abschließt.

Eine neue Freiheit der Kombination von Metren und Versen läßt die Strophe biegsam werden. Sie entwickelt sich zur formvollendeten und das Innere widerspiegelnden Gewandung des gedanklichen oder gefühlshaften Inhalts. Was dadurch leicht als störende Unregelmäßigkeit und unkünstlerische Formlosigkeit im Strophenbau erscheinen könnte, ist im Grunde genommen Ausdruck höchsten Könnens und feinsten Verständnisses für Nuancen und Abstufungen, die sich nicht nur mit der Wahl der Worte begnügen, sondern hineindringen in Rhythmus und Konstruktion der Sätze und die Form zum Symbol des Inhalts machen. Mit J. Dowlands "Weep you no more"<sup>39</sup> ist das schönste Beispiel dafür gegeben:

Sleep is a reconciling,  
A rest that peace begets;

<sup>38</sup> In: Walter Davison's Poetical Rhapsody 1602, ed. by A. H. Bullen, London 1890, II 8.

<sup>39</sup> Song Books S. 76.

Doth not the sun rise smiling  
 When fair at ev'n he sets?  
 Rest you then, rest, sad *eyes*!  
 Melt not in *weeping*,  
 While she *lies sleeping*  
*Softly, now softly lies*  
*Sleeping.*

Die langen Zeilen schmelzen und fallen sanft in das kürzere Maß des Refrains, als wenn der Atem und jede Bewegung anhielte und selbst zur süßen Ruhe würde:

*Softly, now softly lies*  
*Sleeping.*<sup>40</sup>

Es ist unmöglich, auch nur im entferntesten die einzelnen Schönheiten einer elisabethanischen Refrainverwendung aufzuzeigen und ihnen gerecht zu werden; es sind ihrer zu viele. Da glitzert in beschwingter Leichtigkeit und prickelndem Französisch der Kehrreim in Greenes "Infidas Song"<sup>41</sup> oder nimmt er syntaktische Wendungen einer "Lady of Shalott" vorweg in Greenes "Doron's Description of his fair Shepherdess Samela" (England's Helicon S. 84)<sup>42</sup>; er pfeift übermütige Gassen-

<sup>40</sup> s. E. B. Reed, English Lyrical Poetry, 1912, S. 218 f.

<sup>41</sup> The Plays and Poems of R. G., ed. by J. Ch. Collins, 1905, II 289.

<sup>42</sup> Das Charakteristische ist, daß alle Strophenzeilen in ein Satzgefüge zusammengezogen sind, dessen heiter monotoner Abschluß jedesmal der Refrain ist. Die Periode vor demselben treibt eine starke Spannung hervor. Ihre Lösung durch den metrisch bedeutend kürzeren, zweitaktigen Einfall des Refrains erweckt das Gefühl einer ausgeglichen harmonischen Wellenbewegung im rhyth-

R      R

mischen Verlauf (a b c a b c):

5\_\_2 5\_\_2

Like to Diana in her summer-weed,  
 Gird with a crimson robe of brightest dye,  
*Goes fair Samela.*  
 Whiter than be the flocks that straggling feed,



hauer in Barten Holidays "Tobacco's a Musician" (Jonson Anth.<sup>43</sup> S. 35); er schillert in dem üppigen "Now the lusty Spring is seen" von John Fletcher (Jonson Anth. S. 61), malt düstere Unabwendbarkeit des Todes in G. Herberts "Virtue"<sup>44</sup> und weiß ebenda durch die scheinbare Inkonsequenz des plötzlichen Aussetzens des *All must die* und Umwandelns in das bejahende *Then chiefly lives* einen neuen Reiz von Refrainkunst zu vermitteln. Der duftige Schleier und Liebreiz keuscher Zartheit und Süßigkeit, die einer Raffaelschen Madonna eignet, liegt über Richard Verstegans Wiegenlied "Our blessed Lady's Lullaby" mit dem dem Leben abgelauschten, aber in dichterisch-musikalischen Tönen veredelten Wiegenrefrain (Shakesp. Anth. S. 103):

Upon my lap my Sovereign sits,  
 And sucks upon my breast;  
 Meanwhile his love sustains my life,  
 And gives my body rest.  
*Sing, lullaby, my little boy!*  
*Sing, lullaby, my life's joy!*

Klarheit, Gefühlstiefe und Melodik haben sich innig durchdrungen und wechselseitig inspiriert und konnten nur dadurch so harmonisch sich zu diesem klingenden Gemälde verbinden.

Schon bei Shakespeare wurde darauf hingewiesen, daß der Refrain gern in den Songs der Dramen ver-

---

When washed by Arethusa fount they lie

*Is fair Samela. etc.*

Beachte zwischen der 6. und 7. Strophe das Enjambement des Refrains!

<sup>43</sup> The Jonson Anthology 1617—1637, ed. by E. Arber, London 1901.

<sup>44</sup> s. The Poems of G. H., S. 78 (= The World's Classics CIX, Oxford etc.); vgl. auch G. H.'s sonstige Refrainanwendungen S. 24. 35. 47. 53. 53. 74. 79. 83. 87. 95. 99. 131. 142. 150. 157.

wendet wurde. Was hier als ein sich dem Ganzen einfügender Einzelzug erscheint, wird, ähnlich wie in der Parodie und Satire, in der Nachahmung oder bei kleineren Geistern zu stehenden Merkmalen. Um eins herauszugreifen: Th. Heywoods Tragödie "The Rape of Lucrece" (1608)<sup>45</sup> weist in den eingestreuten Liedern nicht weniger als achtmal den Refrain bzw. Refrainansatz auf. Die wenigsten haben irgendeine Beziehung zur Handlung, so der "Dutch Song" (S. 377):

O mork giff men ein man,  
*Skerry merry vip,*  
 O mork giff men ein man,  
*Skerry merry vap.*  
 O mork giff men ein man,  
 That tik die ten long o drievan can.  
*Skerry merry vip, and skerry merry vap,*  
*And skerry merry runke ede bunk,*  
*Ede hoore was a hai dedle downe*  
*Dedle drunke a:*  
*Skerry merry runke ede bunk, ede hoor was drunk a.*

Aber übermütige Laune und zeitweise frivol aufblitzender Witz und Ironie sprudelt in solchen Tonkehrreimen, die ohne Bedeutung doch einen Sinn annehmen können; vgl. S. 361: "There was a young man and a maid fell in love"; S. 361: "Shall I woo the lovely Molly?"; S. 426:

Arise, arise, *my Juggy, my Puggy,*  
 Arise, get up, *my dear;*  
 The weather is cold, it blows, it snows;  
 Oh, let me *be lodged here.*  
*My Juggy, my Puggy, my honey, my cony,*  
*My love, my dove, my dear;*  
 Oh, oh, the weather is cold, it blows, it snows,  
 Oh, oh, let me *be lodged here!*

<sup>45</sup> = The Mermaid Series (T. Fisher-Unwin).

Dem rohen Geschmack des Publikums nachgebend, wird das Vergehen Tarquins in anzüglich-scherzender Weise in einem "Catch" (S. 401) berichtet, wobei Echo und Refrain dem Humor und Witz dienen müssen.

Valerius. Did he take the lady by the knee, *man*?

Clown. Knee, *man*?

Val. *Ay, man.*

Clown. *Ha ha ha ha, man!*

Horatius. Farther than that would he be, *man*?

Clown. Be, *man*?

Horatius. *Ay, man.*

Clown. *Ha ha hā ha, man, fa derry derry down, ha fa derry dino!*

— usw.

Wie eine Welle war die Elisabethanische Dichtung, die langsam verebbt, aber an einsamen Inseln noch immer Perlen ihrer Wesensart auswirft und in Nebenströmungen bis in den Klassizismus fortwirkt, trotz der beherrschenden Größe Miltons und der ernsthaft pathetischen Geste des Puritanismus. Die Formen des Refrains bleiben dieselben; inhaltlich nimmt er tendenziöse Züge politischer<sup>46</sup>, moralisierender<sup>47</sup> und satirischer<sup>48</sup> Art an, doch klingen lauter noch und häufiger die Töne lyrisch-sentimentaler Tändelei, deren weiche Farben deutlich auf die Musikalität der vergangenen Epoche zurückweisen.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Milton Anthology 1338—1674, ed. by E. Arber, London 1901, S. 36: Martin Parker, "The King enjoys his own again"; S. 44: Francis Quarles, "Anarchus".

<sup>47</sup> Milton Anthology S. 220: Sir Aston Cocayne, Bart., "Of Women"; S. 194: Henry Lawes, "No Constancy in Man".

<sup>48</sup> Milton Anthology S. 281: John Wade, "A Song in Praise of The Leather Bottle".

<sup>49</sup> Milton Anthology S. 82; "To Fortune"; S. 213: "To Care"; S. 127; R. Herrick, "To Anthea, who may command him Any Thing"; S. 235: James Howell, "Upon Black Eyes, and becoming Frowns";

### Klassizismus.

Scharf setzt sich hiervon der Klassizismus ab, sowohl in der Wertung des Refrains als auch in dem Herauslösen und Zunutzemachen von nur ganz bestimmten Seiten seiner Wirkungskraft innerhalb eines eng begrenzten Gesichts- und Interessenkreises. Durchweg meidet er ihn<sup>50</sup> und verachtet ihn sogar<sup>51</sup>; er weiß eben mit den freien und mit sprengenden Energien geladenen Schöbllingen des Kehrreims nichts anzufangen. Wo er sich mit ihm abgibt, geschieht es vorübergehend, zufällig, als flüchtige launige Abwechslung, die nichts Weiteres auf sich hat.

Den tieferen Gründen für diese Erscheinung nachspürend, finden wir seine Ablehnung hauptsächlich aus zwei Momenten heraus bedingt: einmal aus der ein wenig spöttischen, herabblickenden und distanzwahrenden pseudoklassischen Überlegenheit und Verständnislosigkeit, mit denen man allem Volksmäßigen — und als solches hatte der Refrain seine volle und vielleicht nur noch einzig bedeutende Geltung behalten — gegenüberstand; zum andern in der geistigen Haltung zur Dichtung überhaupt, aus deren Bereich alles das verbannt wurde, was nicht dem logischen Denken und Einsehen entsprang, nachdem mit kaum gefühlter Verarmung der ordnende Verstand zum höchsten Prinzip gemacht worden war. Innerhalb einer rational-logischen Verknüpfung jedoch erscheint nichts sinnloser als eine Wiederholung um

---

S. 276: Doctor Henry Hughes, "A Doubt Resolved"; S. 176: Robert Heath, "To Cupid".

<sup>50</sup> Unter 547 gut und charakteristisch ausgewählten Liedern in Iolo A. Williams' "The Shorter Poems of the 18th Century", London 1923, finden sich nur 31 Beispiele mit Refrain.

<sup>51</sup> G. Saintsbury, History of English Prosody, Bd. III (1910) S. 6.



immanenter Zwecke und Wirkungen willen, die nicht vor-gezeichnet und von außen erreichbar sind, sondern sich erst in dem Maß einer allmählichen Entfaltung auslösen und mit ihr wachsen. Ganz deutlich wurde der Refrain mit seinem Suggestiven alles Ungedeuteten negativ als ein romantisches Element gefühlt, als etwas, das Verschlungensein und Wirrnis von Empfindungen und Arabesken und Perspektiven des Gefühls geben könne. Stimmung, Gefühl, irrationale Bedeutsamkeit, Freude an Wiederkehr und rhythmischem Gleichklang äußern sich in ihm in einer Weise, die teilweise roh und laut oder "sinnlos" und keine greifbare Zweckmäßigkeit suchend sich darstellt. Was hätte sich somit übler empfehlen können, um den Widerwillen des Rationalismus hervorzurufen, als gerade der Refrain, der solche widerspruch-weckenden Elemente umschloß?

In seiner etwaigen Anwendung aber spiegelt sich die eingenommene Stellung zu ihm deutlich wider. Hinsichtlich der inneren Spannung verliert er alles, was Wesenheiten des Individuellen, Sprunghaften, Irrational-Symbolhaften umfaßt, er wird so zum Typus insofern, als er das Berechenbare, durch die Vernunft festgelegte und Wiederholbare ausdrückt, sodaß er unter Verselbständigung von Stoff und Apparat einfach den einmal eingeschlagenen Weg in stereotyper Wiederkehr abläuft, ohne doch die latenten Geistes-, Gefühls- und Stimmungskräfte in stetig neuen Wendungen aus den gleichen Worten sprechen zu lassen. Erleben, Schöpfung sind gewichen einem mathematischen Spiel von Gleichgesetzlichkeiten, dem Haschen nach einem rationalen Effekt. Er kann eigentlich gar nichts Originelles, Neues, Überraschendes, Überwältigendes zeugen, sondern bleibt

beim Gesuchten, Faßlichen, Oberflächlichen, Schalen. Banal und billig ist seine Wendung in Henry Fieldings "Song from 'Don Quixote in England'" (I. A. Williams S. 239), ledern und flach in Samuel Derricks "Air" (I. A. Williams S. 356), unkünstlerisch, gezwungen und konventionell in Popes beiden einzigen Refrainanwendungen.<sup>52</sup> Selten erwächst er natürlich aus der umgebenden Situation oder spielt er mit abwechslungsreichen harmonischen Obertönen in die Stimmung hinein; fast immer ist er von Strophe zu Strophe ein neues Ansetzen, Hervorholen und Zurechtrücken irgendeiner faden Frage oder Beteuerung (I. A. Williams S. 354. 258. 23).

Parallel dazu, aber erträglicher und liebenswürdiger, geht die Zuspitzung auf einen galanten, gefälligen, tändelnden<sup>53</sup>, satirisch-witzig umschreibenden<sup>54</sup> Kavaliers-ton mit einer Neigung zur epigrammatischen Schärfe und Bestimmtheit in der Art einer feststehenden, sen-tenzenhaften Formulierung<sup>55</sup>, wodurch er das Melodiös-

<sup>52</sup> The Works of A. P., ed. by I. W. Croker, London 1882.

IV 478: The Challenge, a Court Ballad, To the Tune of "To all yon Ladies now on Land etc." R: *With a fa, la, la.*

IV 504: "Lines sung by Durastanti when she took Leave to the English Stage": R: *Happily so! adieu, adieu!*

<sup>53</sup> The Dryden Anthology 1675—1700, ed. by E. Arber, London 1901, S. 116. 168. 231. 270; I. A. Williams S. 14.

<sup>54</sup> Dryden Anthology S. 128. 227. 297; 201. 294.

<sup>55</sup> Dryden Anthology S. 39, The Soldiers' Song:

R: 1. *Honour is blind, and deaf! e'en deaf to Love!*

2. *Were there no Honour, there would be no Love!*

Vgl. Drydens "From King Arthur":

R: *No joys are above*

*The Pleasures of Love.*

oder "Song of Jealousie from Love Triumphant":

R: *O Jealousie!*

*Thou Tyrant, Tyrant Jealousie,*

*Thou Tyrant of the mind!*

Sangliche verliert, das doch dem elisabethanischen Liede zu eigen war. Einige wirkliche Kunstwerke finden sich hier. Einem zierlich gestalteten sentimentalcn Porzellanfigürchen gleich kommt das anonyme Gedicht "On the Death of Penkethman" (I. A. Williams S. 104) mit Binnen- und Endrefrain. Schäferlich-idyllischen Reiz leiht der Kehrreim Sedleys entzückendem Bildchen seiner ihn nicht erhörenden Phillis (Dryden Anth. S. 231):

*Phillis, without frown or smile,  
Sat and knotted all the wile.*

Die frisch lebendige Heiterkeit eines Ännchen-von-Tharau-Liedes tönt in Henry Careys "Salley in Our Alley" wider (I. A. Williams S. 155), das an naiver Einfachheit ganz aus dem Üblichen herausfällt:

*She is the darling of my heart,  
and she lives in our alley.*

In rokokohaft verschämtem Verstecken<sup>56</sup> und pffiffigster, verschlagenster und schlagendster Umdeutung weiß er ferner durch Lautreihen frivole und anzügliche Stellen raffiniert umzumodeln. Die reinsten Kabinettstückchen finden sich von da aus in der Volksballade jener Zeit wieder, die außerordentlich stark nach dieser Seite hin sich entwickelt hat.<sup>57</sup>

Die oftmalige Einlage eines Chors in die Dichtungen läuft auf Massen-, nicht auf Tiefenwirkung hinaus, ist

<sup>56</sup> Dryden, "An Evening's Love":

For when with a fear, he began to draw near  
He was dash'd with *A ha ha ha ha!*

<sup>57</sup> Farmer IV 221:

R: *O yon, yon, yon, lassie,  
yon, yon, yon;  
I never met a bonnie lass  
But what wad play at yon.*

Farmer I 175; II 155. 176; III 157; IV 28. 70; V 253.

gesellschaftlich bedingt, dekorativ, extensional — nicht steigernd, intensional. Denn es werden refrainartig Zeilen wieder aufgenommen lediglich in der Form einer Wiederholung durch eine größere Menschenzahl<sup>58</sup>, wobei die Notwendigkeit dazu nicht an sich feststeht.

### Romantik.

Mit der Romantik beginnt das Interesse für den Refrain wieder freier und reger zu werden, doch ist die Gesamteinstellung immer noch schwankend und geteilt zwischen eifrigster Heranziehung und manchmal glücklichster Ausprägung und einer nur gelegentlichen Beachtung und unvollkommenen Wertung seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Thomson (*Rule Britannia!*), Collins (I. A. Williams S. 415. 416), Sheridan (ebd. S. 436), Chatterton (ebd. S. 438) greifen ihn mit einigem Geschick auf. Infolge der intensiven Beschäftigung mit der Volksballade und dem Volksliede (Ramsay, Herd, Percy, Ritson u. a.) stieß man überall auf sein Vorhandensein, lernte an ihm und konnte ihn so allein empirisch schon als ein wirksames Mittel einer epischen und lyrischen Stimmungskunst begreifen.

Von da aus ist die eigene Anwendung des Refrains zu verstehen — zumeist nur im Sinne einer Übernahme der schon vorgebildeten Technik und stilistischen und inhaltlichen Bedeutung. Burns, Scott, Nicol, Th. Hood stehen ganz auf dem Boden des Überlieferten und bringen in ihrer z. T. großen Anzahl von Refrains nichts eigentümlich Neues, sei es nach der Seite der Form, der Variation, der Ausdehnung, der Gruppierung oder nach

<sup>58</sup> s. Dryden, "Alexander's Feast", "The Secular Masque".



der eines tieferen Eindringens und Versuchens neuer Effektmöglichkeiten hin.

Burns<sup>59</sup> hat ein fein empfängliches Organ, aus resthaft überlieferten Zeilen<sup>60</sup> und alten Refrains<sup>61</sup> neue Töne herausklingen zu hören und gestalten zu können, bleibt aber in eben dieser Gestaltung durchaus in den Grenzen des Alten, das einen Refrain erlaubt fast bei jeder möglichen Gelegenheit, sowohl von der primitiven Anhängung einzelner Laute<sup>62</sup> und der refrainartigen Wiederholung<sup>63</sup> ab als auch bis zur Spannweite eines festen oder in wirbelnder Variation flüssigen Kehrreims.<sup>64</sup> Dieser kann sich erstrecken über ein Wort wie *Jessy* (S. 358), *Anna* (S. 373), *Love* (S. 423), *yet*

<sup>59</sup> The Poetical Works of Robert Burns, ed. by J. L. Robertson, London 1896.

<sup>60</sup> s. etwa "The Gard'ner wi' his Paidle": "The title [= Refrain, of the song only is odd; the rest is mine]" (R. B. in 'Interleaved Copy'). — "There'll never be Peace . . . .": "I have never been able to meet in with anything else of the song than the title [= Refrain]" (R. B. in 'Interleaved Copy'). — "Such a parcel of rogues": "The refrain is borrowed from the name of the old air . . . ." (Henley-Henderson [H. H.], Poetry of R. B., London etc. 1896, III 391), u. a. m.

<sup>61</sup> s. etwa "My Nanie O" < Ramsay, Poems II 173: "While some for pleasure . . ." — "Green grow the rashes-O" < Herd II 224. — "To daunt me" < H. H. III 327. — "Carl, an the king come" < Ramsay, Poems II 119, The Gentle Shepherd: "Peggy, now the king's come". — "John Anderson my Jo" < "The Masque", London 1768. — "Ay waukin, O" < H. H. III 833. — "My Highland Lassie, O" < H. H. III 311. — "Up in the morning early" < H. H. III 317. — "The Holy Fair" < "Christ's Kirk on the Green". — "For the sake of Somebody" < Herd II 41. — "The Birks of Abergeldie" < Herd II 221. — "Auld lang syne" < H. H. III 407 ff. Über viele andere Beispiele s. die jeweiligen Anmerkungen bei H. H.

<sup>62</sup> S. 322. 434. 485. 537 usw.

<sup>63</sup> S. 331. 335.

<sup>64</sup> Vgl. "The yolly Beggars".

(S. 426), *naebody* (S. 438) u. s. f., über einen Vers wie *Guid ale keeps my heart aboon* (S. 363), oder kann Korrespondierung von Mittel- und Endrefrain sein wie in "On Captain Grose" (S. 525), "The Slave's Lament" (S. 485), "Lady Onlie" (S. 478). Schließlich stellt sich als Eigentümlichkeit dar, die Anfangsstrophe am Schluß des Gedichtes refrainartig wieder aufzunehmen, wodurch er eine weite Umrahmung<sup>65</sup>, einen Saum schafft, mit dem er Stimmung und Bilder einfaßt.<sup>66</sup>

Burns' Refrains sind nun nicht so sehr, wie man annehmen sollte, musikalisch als vielmehr rhetorisch, wie ja auch m. E. seine ganze Art mehr ein Herauslesen, Herausfühlen von Wort und Einfall aus dem Geiste der überlieferten Melodien ist als ein Hineinweben des aus der persönlichen Umsetzung hervorgegangenen Neumusikalischen in Worte und Zusammenhang der Gestaltung.<sup>67</sup> Wenigstens in bezug auf den Refrain ist ausgesprochene Musikalität (wie etwa bei Moore) selten anzutreffen.<sup>68</sup> Es stecken da Nachwirkungen der politisch reichbewegten Zeit 1730/40, da auf der Straße, in Wirtsstuben, Kaffeehäusern und Wahlversammlungen Zeitballaden und politische Lieder erklangen. Das unbewußt

<sup>65</sup> Über Burns' Umrahmungstechnik im Vergleich zu L. de Liste s. H. Heiß, Die Pantouns Malais, in der Festschrift für O. Walzel, Potsdam 1924, S. 154 f.

<sup>66</sup> S. 337. 357. 480. 490. 495. s. ferner H. H. III 3. 5. 9. 14. 15. 20. 21. 24. 25. 29. 30. 32. 34. 37. 41. 42. 45. 47. 51. 55. 57. 64. 65. 68. 72. 78. 80. 86. 91. 103. 108. 137. 141. 146. 147. 151. 154. 166. 174. 175 u. a. m.

<sup>67</sup> Vgl. auch seinen Versuch der Eigenproduktion von Melodien, L. Morsbach, Die Lyrik R. Burns', Göttingen 1910, S. 3.

<sup>68</sup> Aber: "Auld lang syne", S. 329! Vgl. Fehr, Lit. d. XIX. und XX. Jahrhs., S. 46. Der stimmungsvolle Kehrreim ist einem alten Liede entnommen. Auch J. Nicol, Poems, Chiefly in the Scottish Dialect, Edinburgh 1805, verwendet ihn I 58. — Vgl. auch "The birks of Aberfeldy", S. 335.

sich auswirkende Gären und die nur gefühlsmäßig empfundenen Forderungen einer ganzen Zeitstimmung hatten hier in eindeutig formulierten Worten mit dem auf bestimmte Wirkungen, bestimmte Erfolge eingestellten Refrain und seinem klaren scharfen Ausruf ihren Ausdruck gefunden. Es braucht nur an die Agitationskraft der Balladen aus der Ära des Diplomaten und Politikers Robert Walpole (1676—1745) erinnert zu werden, in denen ein Schlagwort: *True Blue* (Walpole Ballads S. 107), *Fight* (W. B. S. 147), *Committee* (W. B. S. 180), — ein Name: *Carthágena* (W. B. S. 168), *Bob of Lyn* (W. B. S. 103), *Bishopsgate Boys* (W. B. S. 125), — ein Zuruf:

*O Englishmen, Englishmen, look to your Hits,  
Let nobody bubble you out of your Witts* (W. B. S. 37).

*O London is a fine Town, and a gallant City* (W. B. S. 10);  
oder ein Programm:

*For Vernon and Wager, Huz-za* (W. B. S. 170),  
*And a Begging we must go*<sup>69</sup> (W. B. S. 79)

zum Träger und Kernpunkt des Refrains gemacht wurde, den sie als schmetternden Fanfarenton einer politischen Propaganda metallhart, vermischt mit Ironie und Satire, in die Welt hinausstießen. Einem ähnlichen Typus begegnen wir bei Burns, wenn auch in größerer Freiheit gehandhabt und frei von der aggressiven politischen Note. Immer ist das Ausschlaggebende, daß in klar umrissenem, energisch auf ein festes Ziel gerichtetem Ausdruck — (fast ein Erbe rationalistischer Diktionsart) — unter starker Spannung und Hinbeziehung des Inhalts auf das Strophenende<sup>70</sup> ein Wort<sup>71</sup>, ein Zu-

<sup>69</sup> Vgl. auch W. H. Logan, *A Pedlar's Pack* S. 134.

<sup>70</sup> Der Refrain wird gerne als Überschrift gegeben.

<sup>71</sup> *Davie* S. 420, *Mary* S. 317, *My Highland lassie* S. 430, *Phillis the fair* S. 450; vgl. ferner die oben genannten Beispiele.

ruf<sup>72</sup> zum Leitmotiv gemacht wird, das mehr zur Auseinandersetzung und Vergegenständlichung der einzelnen Seiten einer Stimmung oder einer Empfindung und zur Anordnung und Aneinanderreihung der Eindrücke führt als zur Vertiefung, Zusammenfassung derselben. Der Charakter einer schwellenden, bauschigen Gesamtmasse, wie er der Volksdichtung etwa eignet, ist hier aufgeteilt und einseitig überlängt worden in die überspitze Bestimmtheit eines zackigen Bogenstils, der die scharfe Eindringlichkeit dialektischer Fertigkeit annimmt. Die besinnende, umfangende, verweilende, lyrische Ruhe fehlt; statt ihrer ist alles auf Bewegung eingestellt: in raschem, pulsendem, hämmerndem Lauf stürzt das Einzelne vorüber und hastet in auflösender Variation bis in die Refrainzeile hinein, bis es die jähe, überscharfe Spitze im Ende derselben erreicht und von neuem das gleiche Spiel in der nächsten Strophe beginnt. In dieser Bewegtheit und dem hemmungslosen Vorwärtsdrängen vermag die Betonung und Wiederkehr eines einzigen Wortes nicht mehr die herrschende Gefühlskraft einer Stimmung zu wahren. Es ist vielmehr ein Streiflicht und fällt in die Wogen seelischer Erregung wie Gischt, der über diese hinwegflattert. Nicht immer kommt so die Stimmung gesammelt zum Ausdruck, aus der der Refrain erwachsen ist, d. h. er erfüllt seine Bestimmung nicht, da das motorisch-rhetorische Gewand überdeckt.

Es ist notwendig, noch einen Augenblick bei der Betrachtung der rein stilistischen Seite von Burns' Refrainbehandlung zu verweilen. Trotz seines fast stetig

72

*For the sake of somebody*, S. 355.*Ye're welcome hame to me*, S. 366.



auf den erlebnishaften Ton gerichteten Ausdrucks kann man sich oft nicht weder des Eindrucks eines routinierten und darum schablonenhaft gewordenen Gebrauchs des Refrains (was allein schon infolge des häufigen Auftretens sich einstellen konnte) erwehren, noch des einer Unbekümmertheit beim Anbringen desselben, die peinlich den Mangel einer gewissen notwendigen Zurückhaltung aufdeckt. Es ist zwar Geschick und Reichtum an Mannigfaltigkeiten — heißt das aber noch Refrain oder verrät es nicht einen Knick in einer zutiefst künstlerisch empfindenden Auffassung, wenn in "Halloween" (S. 18) durch 28 Strophen hindurch jede Strophenendzeile mit *night* endet oder in "The Holy Fair" (S. 31) alle 27 Strophen mit *day* schließen? <sup>73</sup>

Wohin soll man jene Beispiele rechnen, die ihren Refrain erst erhalten durch Zufügung eines *O* <sup>74</sup>, *man* <sup>75</sup>, *Sir* <sup>76</sup> usw. an die 2., 4., 6., 8. Zeile, oder die mit eigenartiger Hartnäckigkeit den Refrain über ein einziges, dabei noch nicht einmal den eigentlichen Sinn sagendes Wort durchführen? Und wenn das nicht Ausnahmen, sondern bei weitem der größere Durchschnitt sind?

Man käme, wenn man nicht aus anderen Anzeichen um Burns' lyrisches und versmelodisches Genie, seinen starken unbewußten Instinkt für Natur, seinen Sinn für

<sup>73</sup> Ähnlich: "A Dream", S. 67, = 15mal *day*-R.; "The Ordination", S. 75, = 14mal *day*-R. J. Nicol, a. a. O., überbietet ihn: "The Kirn-Supper", I 137, hat durch 43 Strophen hindurch als Refrain *that day* wechselnd mit *that night*; desgl. "Lammas Feast", II 2, in 29 Strophen; "The Daft Days", I 24, in 27 Strophen. A. Ramsay, Poems I 58, "Christ's Kirk on the Green", hat sogar 64mal *Day* als Refrainwort.

<sup>74</sup> S. 322. 396. 475. 508. 535 usw.

<sup>75</sup> S. 401. 405.

<sup>76</sup> S. 471.

plain reality und sein Wesen als "rebellion against conventions and proprieties, good and bad alike"<sup>77</sup> wüßte, im Verlauf einer Beziehung allein auf den Refrain hin zu gerade entgegengesetzten Ergebnissen und Einschätzungen: daß er oft zu rhetorisch einen Refrain aufträgt und seine Glut zu sehr die einer wort- und zusammenhangsgewandten pathetischen Geste ist, um noch lyrisch sein zu können, daß damit ein Fehlen von Intimität und Nähe erzeugt zu sein scheint, das den Stoff mehr in einer Schau als in einem Erleben<sup>78</sup> dahinstellt, daß er in seiner weitgehenden Übernahme von Tradition und Beeinflussung durch diese alles andere als eine Rebellion war. In dem Verhältnis zwischen Burns' allgemeiner Art und der spezielleren im Hinblick auf den Refrain liegt ein schwer zu lösendes Problem. Nur seine Vitalität, Echtheit der Empfindung, Beseelung und Schöpfung aus der Fülle des Lebens, "Schlagkraft des Ausdrucks und Bewegungsreichtum"<sup>79</sup>, also mehr motivisch-inhaltliche als metrisch-stilistische Wesenszüge konnten auch in seinen Refraindichtungen Stockung und Leerlauf überwinden, die die engen Grenzen seines Handwerkszeuges<sup>80</sup> sonst unweigerlich mit sich gebracht hätten.

Auf Volksballade und Burns fußend, setzt W. Scott die historische und entwicklungsgeschichtliche Linie weiter fort. Ein Blick zeigt die größten Ähnlichkeiten

<sup>77</sup> J. C. Shairp, *Aspects of Poetry*, Oxford 1881.

<sup>78</sup> Vgl. Mathew Arnold in "The English Poets", I S. XLII, hgg. von Th. H. Ward, London 1891: "There is something in it of bravado, ing to us with his real voice; something, therefore, poetical un- ing to us with his real voice; something, therefore, poetical un- sound."

<sup>79</sup> Fehr, *Lit. d. XIX. u. XX. Jahrs.*, S. 44.

<sup>80</sup> B. spricht einmal von seinem "westlan jingle".

und Übereinstimmungen in der Form der Refrainbehandlung — ein Betrachten läßt erkennen, daß etwas Neues sich vorbereitet. Die Frage nach dem Warum der Zielstrebigkeit des Refrains scheint deutlich geworden zu sein; es wird erahnt, daß nicht die äußere korrekte Form, nicht die Abspulung des Strophenfadens mit dem Knoten im Kehrreim genügt, wenn nicht innere Entsprechung vorhanden ist. Mag diese Erahnung auch noch nicht eindeutig ihren beherrschenden Ausdruck gefunden haben, mag auch noch der Refrain der Erzählung, der Handlung, des äußeren Geschehens vorwalten, der rein dynamisch sich darstellt in oft formal-schematischer Verwendung ganz in der überkommenen Art, ohne Schattierungsmöglichkeit und Erinnerungsverknüpfung<sup>81</sup> — immerhin entsteht eine größere Gewähltheit und Kultur im Refraingebrauch, die überschüssige Triebe schneidet und den einheitlichen kompositionellen Aufbau in der Strophe fördert.<sup>82</sup> Die stark hervortretende Klarheit der Distinktionen erhält einen leichten Schimmer von Musi-

<sup>81</sup> Eine bedeutende Ausnahme: Rokeby V 7 ff., Song.

<sup>82</sup> s. Rokeby V 7 ff., Song. Strophenschema: a a b b c C. Der Refrain ist nicht in allen Strophen durchgeführt, nur in der 1. 4. 5. und zwar

1. Gentle hearts, of gentle *kin*  
*Take the wandering harper in!*
4. If you honour Rokeby's *kin*  
*Take the wandering harper in!*
5. If you love that noble *kin*  
*Take the weary harper in!*

Diese schwellende, rührend-bittende Klage steigert: gentle, honour, love. Die beiden eingeschobenen refrainlosen Strophen können nur noch die Wirkung erhöhen. Die Wiederaufnahme einer Zeile und das Zurückkehren auf den schon angeschlagenen Ton befestigt die Bitte und spannt sie auf das Wesentliche hin, sodaß ihre Erfüllung als einziger Ausgang erwartet werden muß.

kalität<sup>83</sup>, die der Gefahr einer verstandesmäßigen Abwicklung die Spitze nimmt.

Scott hat verschiedentlich Doppelrefrains (Lay of Last Minstrel VI 11. 12; Poetical Works<sup>84</sup> S. 762. 782) und Refrainstrophen (Poetical Works S. 27. 744; Rokeby III 16. 17 Song).

Ganz eingestellt auf musikalische Wirkung, so stark, daß "music has been here as elsewhere a strong antiseptic"<sup>85</sup> für rein poetische Gestaltung und logische Durchdringung, ist Thomas Moores Dichtung<sup>86</sup> und Refrain als deren Ausfluß. Beide sind eng miteinander verbunden. Während in den ersten Dichtungen, den "Juvenile Poems" (bis 1806), der Refrain nur spärlich

<sup>83</sup> s. "Romance of Dunois", 1815,

R: *That I may prove the bravest knight,  
And love the fairest fair.*

"The Lady of the Lake" VI 2, Song,

R: *Nor think again of the lonely isle.*

Rhein-Wein-Lied, 1800,

R: *Oh! blessed be the Rhine!*

Rokeby V 18, Song: "The Harp",

R: *My harp alone.* —

"The Lay of the Last Minstrel" VI 11. 12:

1. It was an English Ladye bright,  
*(The sun shines fair on Carlisle wall,)*  
And she would marry a Scottish knight,  
*For Love will still be lord of all.*

Der Vergleich mit dem "burden adopted, with some alteration, from an old Scottish song" (Anm. im Appendix) zeigt das Herausfühlen des rhythmischeren, melodischeren Flusses:

She lean'd her back against a thorn,  
*The sun shines fair on Carlisle wa':*  
And there she has her young babe born,  
*And the lyon shall be lord of a'.*

<sup>84</sup> Ed. by J. L. Robertson, Oxford 1913.

<sup>85</sup> Godley s. u., Introduction VI.

<sup>86</sup> The Poetical Works, ed. by A. D. Godley, London 1910.



auftritt (etwa 5—7 %), wird die Neigung zu seinem Gebrauch späterhin stärker (in den "Irish Melodies" 1807 bis 1835 etwa 28 %), bis er schließlich zum spezifischen Stilmittel seiner Muse wird (42 % in "National Airs" 1815 und 58 % in "Ballads, Songs etc."). Aus Witz, Sensualismus und musikalischem Sinn<sup>87</sup> war seine Wesensart geformt; wie könnte sie eine vollkommeneren Entsprechung finden als im Refrain? Denn dieser kristallisiert geradezu und potenziert jedes Merkmal in die Tiefe und Breite. Der flüchtige Einfall wird durch das Refrainspiel und das Schillern in ihm zum Witz, die einmalige Tonschönheit einzelner Worte durch die Wiederholung zur Regel und Allgemeinheit, zum sichtbaren Ausdruck eines dahinterstehenden, die leisesten Reize empfindenden und wertenden Sensualismus'. Der einzelne musikalische Tonfall weitet sich aus im Refrain zum unauslöschlichen Tongefüge.

"One must bear in mind, then, that Moore's lyrics are verses written for public utterance, designed to produce their impression instantly, and not to sink slowly into the mind."<sup>88</sup> Diesem Umstand kommt der Refrain entgegen, der hier (wie in der frz. Chanson der Vorromantik) in glücklichem Ausdruck den leitenden Gedanken durchführt, dessen Verwendung ganz Eindrucks-, Stimmungskunst ist. Und zwar einer weichen, gedämpften, sentimental-lyrischen Ruhe von "delicate sweetness and excessive smoothness"<sup>89</sup> mit gelegentlich dazwischen aufzuckenden emphatischen Akzenten, so das Gegenstück bildend zu dem anderen Gälén, Burns. Während dieser

<sup>87</sup> Fehr, Lit. d. XIX. u. XX. Jahrs., S. 108.

<sup>88</sup> St. Gwynn, Thomas Moore, 1905, S. 181.

<sup>89</sup> St. Gwynn, a. a. O. S. 179.

in auseinandersetzender, darstellender, aktiv-motorischer Entwicklung die verschiedenen Seiten aufdeckt und dadurch immer auf den Inhalt des Gedichtes hinweist, sammelt Moore die Stimmung auf einen musikalischen Hauptfaktor, indem er damit das allgemeine, zugrunde liegende Gefühl andeutet, weniger die Einzelheit. Die breit ausladende Kadenz des "Go where glory waits thee" (S. 180) ist *Oh! still remember me*, des "Fly not yet" (S. 182) das *Oh! stay — Oh! stay*, des "Thee, Thee, only Thee" (S. 220) der Refrain gleichen Wortlauts. In dieser Richtung einer musikalischen Wirkung liegt die Eigenart, mit dem Refrain ("Those evening bells", S. 236) oder noch häufiger — der auffallendste Zug an ihm — mit der Refrainstrophe (S. 190. 193. 205<sup>90</sup>. 210. 213. 216. 218. 223. 227 in "Irish Melodies", S. 235. 237. 238<sup>91</sup> usf. in "National Airs") das Gedicht einzuleiten.<sup>92</sup> Dadurch gibt er, enger als es Burns tat mit der Wiederholung der Anfangsstrophe am Ende, also einen Rahmen, zwischen dem ein melodiöser Wortlaut den korrespondierenden Text wenig über den Refrain hinauswebt; so bestimmt und stellt er von vornherein auf den einen zu erzielenden Eindruck ein und leitet nach kurzem Intermezzo zu ihm wieder in sicherer Führung zurück. Das ist ganz musikalisch gedacht und erfüllt (Mendelssohn),

<sup>90</sup> Strophenschema

I: A A B C C B d d A A B C C B  
 2 2 4 2 2 4 4 4 2 2 4 2 2 4  
 II: e e f g g f h h A A B C C B

<sup>91</sup> I: A B A B c d c d A B a B  
 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3  
 II: e f e f g h g h A B A B

<sup>92</sup> Schon in der Elisabethanischen Zeit: Shakesp. Anth. S. 136. 277; England's Helicon S. 79. 152; ferner im schottischen Liede: Herd a. a. O. 171. 267.

wie er ja auch zum größten Teil auf die Melodie hingedachtete. Eine solche Kunst des Eindrucks und musikalischen Milieus ist Kleinkunst. Demgemäß finden wir auch selten Gedichte, die über zwei oder drei Strophen hinausgehen.

Die anfangs durchweg herrschende Einfachheit in der stilistischen Anwendung (fester und flüssiger Refrain mit dem Strophenkörper durch Reim verbunden<sup>93</sup> oder das Schema der einrahmenden Refrainstrophe) macht später öfters geschickter Anknüpfung (S. 224), Refrainverschlingung (S. 220. 309<sup>94</sup>) und -umstellung (S. 241<sup>95</sup>) Raum. Mittelrefrain, meist in der Form einer Anrede oder eines Ausrufes, zeigt sich S. 182. 230. 240. 241.

Den bisher betrachteten Vertretern der Romantik war zu eigen, daß sie Anschluß an das sangbare Lied und die volkstümliche Dichtung pflegten und dem Refrain größere Beachtung und Bedeutung einräumten. Dabei stehen sie, verglichen mit der Haltung der führenden und bedeutendsten Dichter der Hochromantik, im Punkte der Refrainanwendung für sich. Spielt er doch bei jenen eine ganz untergeordnete Rolle. Ihrem auf das Große,

<sup>93</sup> Ausnahmen etwa:

S. 209 "Tis gone and for ever": a b a b c c c D

S. 214 "If Thou'lt be mine": a b a b C

S. 261 "Weep, Children of Israel": a b a b R.

<sup>94</sup> R: *Poor wounded heart, farewell!*

I. R a a R b c b c

II. R d d d R e f e f R.

<sup>95</sup> "Joys of Youth, how fleeting".

I. a b a b C<sup>1</sup> C<sup>2</sup> D<sup>1</sup> D<sup>2</sup> a C<sup>4</sup>

II. e f e f D<sup>1</sup> D<sup>2</sup> C<sup>1</sup> C<sup>2</sup> e C<sup>3</sup>

Erhabene gerichteten, bis ins Unendliche schweifenden Geiste, der konstruktiv-synthetischen, fortschreitend-entwickelnden Ideenschau und plastisch-epischen Darstellung mußte der Refrain innerlich fremd sein, ja direkt entgegengesetzt gegenüberstehen insofern, als er mosaikförmig ein Miniaturbild mit derselben Ausrundung, demselben Abschluß, derselben Pointe ans andere reiht und dadurch (mit Ausschluß des oratorischen Refrains) intime Kleinkunst reflektierender und lyrischer Beharrung ist. Mit der steten gleichen Rückkehr auf ein Motiv ist der gedanklich-ideellen Weiterentwicklung eine Fessel gegeben.

Das starke Vorwalten des Sonetts, das zwar auch in seinem streng gefügten Bau Fessel und Zwang — aber zur geschliffenen Form — bedeutet, macht ein Daneben-existieren des Refrains fast unmöglich. Denn jenes ist durchaus konstruktiv, systematisch, architektonisch, monumental, perspektivisch, zwingt zum Weiter-schreiten und Entwickeln, zum Formen um den Keim einer Idee — während dieser die Kunst der sensitiven Einfühlung, der Stimmung, des Gefühls, der Situation ist, horizontal angliedernd, Analyse und erst auf dem Umwege einer Intensivierung durch den Gleichklang begriffliche oder gefühlsgebundene Synthese. Ein plastisch bildender Künstler Michelangelo kann Sonette schreiben, der zeichnerisch-lineare, flächenhafte Stil Blakes kennt kein einziges, wohl aber eine ganze Reihe ausgeprägtester und feinstgestalteter Refrainanwendungen.<sup>96</sup>

Ein kurzes Eingehen möge die Unsicherheit gegenüber dem Refrain und das nur selten Voll-ausschöpfen-

<sup>96</sup> s. Poetical Works, ed. by J. Sampson, Oxford 1905, S. 41. 47. 57. 61. 87. 88. 89. 91. 96. 123. 168. 169.



können seiner Eigenschaften veranschaulichen. Coleridge<sup>97</sup> wendet ihn nur an wenigen Stellen an. Das ist um so auffallender, als er sonst für die Reize der Volkslied-Stilmittel ein feines Gefühl hatte und von ihnen reichlichen Gebrauch machte, indem er ihre Eignungen zur Darstellung und Intensivierung einer Stimmungskunst geschickt ausnutzte und sie ideell weiterbildete. Wo er aber den Refrain bringt, geht er, wie unten gezeigt, mehr von einer literarischen als von der volkstümlichen Seite aus. Wenn F. C. Jenney<sup>98</sup> ihn aus der letzteren ableitet und ihn "zur Steigerung des Effektes raffiniert ausgenützt" sieht, so deutet das auf vollständige Unkenntnis der Verhältnisse. Für Coleridge konnte trotz seiner echoreichen Sprache, die mit dem Stimmungsmittel der gelegentlichen und verstreut auftretenden Wiederholung überraschende Wirkungen erzielte, der Refrain nicht in Frage kommen, da dieser schon einige Systematik und feste Komposition verlangt, was gerade bei unserm Dichter fehlt. Demzufolge kann man auch in den Beispielen ein gewisses Versagen, auf jeden Fall eine Unruhe herausspüren, die nicht die volle Entfaltung und Wirkung des Kehrreims abwarten kann. So klingt Coleridge im "Ancient Mariner" II (S. 3f) das Wort "*sea*" nur an, in "Lewti" (S. 92) variiert er den Kehrreim sehr stark, gibt ihn plötzlich auf und kehrt nach zweistrophiger Unterbrechung mit vollkommener Umbiegung des Inhaltes zu ihm wieder zurück. Vom Gesichtspunkte der antithetischen Gegenüberstellung aus behandelt er in der

<sup>97</sup> Poetical Works, ed. by W. M. Rossetti, London (Ward, Lock & Co., Ltd.).

<sup>98</sup> Die ideelle und formale Bedeutung des Volksliedes für die englische und deutsche Dichtung, Diss. Freiburg 1912, S. 32.

“Ode to Georgina” (S. 122) Refrainstrophe und dazwischenliegenden Text, die Verknüpfung durch *And yet, But you* oder als Folgerung herstellend, wodurch so der Refrain nicht aus dem Gegenständlichen erwächst, sondern erst durch eine Brücke gewonnen wird. Am treffendsten gelungen ist ihm wohl der Refrain in der “Ode to the Rain” (S. 132), der, als Auftakt im Beginn der zweiten Strophe anhebend, zum Schluß hin immer dringender und beredter aus dem Texte herausquillt und die Bitte steigert:

*But only now for this one day,  
Do go, dear Rain! do go away!*

Eine wichtige Quelle zur Auffassung von Wiederholung und Tautologie bei Wordsworth<sup>99</sup> bietet dessen Anmerkung zu “The Thorn” in den Ausgaben 1800—05. Er wendet sich hier gegen die verbreitete Auffassung, daß Wiederholung nichts anderes als Tautologie, d. i. das Sagen eines Gleichen, sein könne. Diese letztere trete im Gegenteil viel häufiger auf, wenn bei gleichem Sinn verschiedene Ausdrücke angewandt würden. In dem Fühlen des Dichters aber und der künstlerischen Bedeutsamkeit für ihn habe jedes Wort viele Seiten und Kräfte, die mit der einmaligen Nennung nicht ausgeschöpft seien, deren weiter Sinn erst durch Wiederholung der selben oder ähnlichen Wörter erkannt und empfunden werden könne. Noch andere Gründe ließen Wiederholung und Tautologie als Schönheitsausdruck höchster Art erscheinen, unter denen als wichtigster wäre “the interest which the mind attaches to words, not only as symbols of the passion, but as things, active and efficient, which are of themselves part of the passion. And further, from a spirit

<sup>99</sup> Poetical Works, ed. by W. Knight, London 1896.

of fondness, exultation, and gratitude, the mind luxuriates in the repetition of words which appear successfully to communicate its feelings”.

Diese These ist wie manche andere etwas ganz Neues in der literarischen Anschauung seiner Zeit und kämpft um das Recht einer bewußten eigenen Sprachkunst. Sie bleibt aber, wie wir nachher sehen werden, für ihn meist Theorie, ohne daß er aus ihr eine Konsequenz für sein dichterisches Schaffen zieht. Ihre Rechtfertigung leitet sie vielmehr ab aus der Coleridgeschen Dichtung und dem mächtigen Eindrücke, den sie ausübte. Coleridge hatte in “The Ancient Mariner” und “Christabel” in seiner echoreichen Sprache ein künstlerisches Stilmittel geschaffen, das die magischen, mystischen Reize suggestiver Kräfte aus den Worten hervorlockte, deren fein abgestuften Grade von Rhythmus und Musikalität oder Licht- und Farbwirkungen erst ganz eröffnet wurden durch die verschiedenen Beleuchtungen, in die die neue Stellung im Wort- und Inhaltszusammenhange sie rückte.

Zu solcher Bedeutsamkeit kommt nun bei Wordsworth die Wiederholung nicht. Worte, deren Bedeutungssymbol erst durch sie gelöst würde oder deren Mannigfaltigkeit ihrer Inhalte er in immer neuen Wendungen schillern ließe, finden sich kaum. Die Wiederholung hebt bei ihm vielmehr die allgemeine Stimmung<sup>100</sup>, drückt aber nicht den Eigenreiz der Worte aus.

Vor allem hat er nicht in der These an den weiteren, z. T. eigentlich notwendigen Schritt gedacht, Wortgruppen durch ihre Wiederholung im Refrain, der ja schon durch die exponierte Stellung seine Auszeichnung

---

<sup>100</sup> Wie etwa das *pleasant, pleasure* in I 268.

erhält, als "Ding an sich" künstlerisch wirken zu lassen und ihrem Klangzauber nachzugehen. Gerade die Beispiele I 272 und I 268 mit ihrer Wiederaufnahme der Endzeilen der ersten bzw. zweiten Strophe in der letzten zeigen, daß der Vers nicht als "thing, active and efficient" an sich gewertet wird, sondern seine betonte Bedeutung erst erhält als Schlußglied einer philosophisch-intellektuellen Argumentationskette, in der die als Frage geltende Zeile in die beweisführende Antwort umgewandelt wird, also einem Zwecke dient und nicht sich selbst gehört.

Einen stark intermittierenden Refrain könnte man annehmen in "The Thorn" (I 239, Str. 6. 7. 18. 22), dessen stimmungstragender Ausruf *Oh misery, oh misery! Oh woe is me! oh misery!* durch die Wiederholung wirkungsvoll vertieft wird und dem dazwischen liegenden Texte ein auf ihn bezogenes Gepräge verleiht. Das ist die direkte Vorstufe zu der meisterlich gefaßten Ballade "The Seven Sisters or The Solitude of Binnorie" (II 204), wo der Charakter des Refrains äußerst streng — mit fast volkstümlicher Festigkeit — gewahrt und jenes irrationale Moment der alten Volksballade, die Ahnung eines später sich erfüllenden Geschicks, in Gedicht- und Stropheneinheit hineingebaut ist. Der klangvoll-dumpfe, traurig-wehklagende Gesang

*Sing, mournfully, oh! mournfully,  
The solitude of Binnorie!* <sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> a b c b d e d e F F  
 4 3  $\wedge$  3 4 3 4 3 3 4 4  
       2 2

Der Name "Binnorie" ist übernommen aus der bekannten schottischen Ballade "The Cruel Sister" (W. Scott, *Minstrelsy of the Scottish Border* III 81):



hebt gleich zu Beginn an und tritt, obgleich für sich stehend und bleibend, in unterstromige Wechselbeziehung zum Fortgang, das Bild der Erzählung abrundend zu der getragenen, düsteren und geheimnisvolle Laute bergenden Stimmung der Landschaft mit Ruhe, Ernst, Trauer, Einsamkeit und Verlassenheit als ihrem Inhalt.

Solche gesteigerte Tiefenwirkung und Interpretation durch Anwendung des Refrains ist Wordsworth kein anderes Mal wieder beschieden. In der Wahl von *Yarrow*<sup>102</sup> mit seinem vollen, melodischen Klang zum Refrainwort liegt zwar ein glücklicher Griff; ich zweifle aber, ob J. C. Shairps<sup>103</sup> begeisterter Preis der Refrainbehandlung zu Recht besteht. "It (=R) plays with the subject, rises and falls — now light-hearted, now serious, then back to homeliness, with a most graceful movement. It has in it something of that etheriality of thought and

There were two sisters sat in a bour;  
*Binnorie, O Binnorie;*  
 There came a knight to be their wooer;  
*By the bonny milldams of Binnorie.*

<sup>102</sup> Yarrow Unvisited (II 411):

|                 |   |                                   |
|-----------------|---|-----------------------------------|
| a b c b d e f e | R | Refrainwort: <i>Yarrow</i> 8 Str. |
| 4 3 4 3 4 3     | 3 |                                   |
| 2 2             | 3 |                                   |
|                 | 2 |                                   |

In Volksballaden und älteren Gedichten findet sich *Yarrow* häufig als Refrain, so Child IV 164 ff. (A—M. O. P); IV 178 ff. (B. C.); W. Hamilton, *The Braes of Yarrow*: "Busk ye, busk ye, my bony, bony bride" (= *Poems on several Occasions*, Glasgow 1758, S. 46); Herd I 310, *The Flowers of Yarrow*: "In ancient times, as songs rehearse"; Herd I 251, *Leader Haughs*: "When Phoebus bright the azure skies"; Ramsay, *Poems* II 181, Mary Scott: "Happy's the love which meets return"; J. Logan, *The Braes of Yarrow*

R

(a b c b d e f e): "Thy braes were bonny, Yarrow stream" (= J. Gilchrist, *A Collection of Ancient and Modern Scottish Ballads etc.*, Edinburgh 1815, S. 257).

<sup>103</sup> *Aspects of Poetry*, Oxford 1881, S. 333.

manner which belonged to Wordsworth's earlier lyrics." Die kunstvolle Verflechtung in die Strophe und geschickte Durchführung des Refrains — (und hier hatte J. Logan bereits bedenklich stark vorgearbeitet) — zugegeben: was greift über diese doch äußere Sachwaltung hinaus? Fügt sich nicht der Kehrreim, wie Shairp selbst sagt, ähnlich wie in den "Stanzas" 1833<sup>104</sup> zum Spiel — und zwar zum bewußten, das die magischen Tiefenkräfte der Imagination fehlen läßt, die jener Gesang von Binnorie weckte?

Damit ist Wordsworths Anteil am Refrain, der sich auf die weiten Abstände 1798—1800—1803—1833 verteilt (und streng genommen nur drei Beispiele: II 204. II 411. VII 351, aufweist), umgrenzt. Zur Wichtigkeit eines besonderen Stilmittels ist er bei ihm nicht gekommen.

Die beiden Refrains bei Keats<sup>105</sup>, "Hymn to Apollo" (S. 288) (nach lang ansteigender Periode und Frage der Anruf *O Delphic Apollo!*) und "Folly's Song" (S. 309) (nach jeder Zeile ein *Huzza for folly O!* eingeschoben), mögen anschließend gleich hier erwähnt werden. Sie fallen gegenüber der bisher verfolgten Entwicklung merklich ab. Leise erahnt man aus den Refrainansätzen in "To Hope" (S. 20) (als Klimax in der konjunkionalen Periodenkurve:

*Sweet Hope, ethereal balm upon me shed,  
And wave thy silver pinions o'er my head*

mit Modulationen in der 4., 5., 6. und 8. Strophe), zu

<sup>104</sup> "If Life were slumber . . ." VII 351:

a a b b c c d d<sup>R</sup>  
5 Refrainwort: *Headland of St. Bees*, 18 Str.

<sup>105</sup> The Complete Poetical Works of John Keats, ed. by H. Buxton Forman, London 1907.

welchen Wirkungen der tonekstatische Sensualismus der Keatschen Sprache den Refrain hätte führen können.

Shelleys<sup>106</sup> im Vergleich zu den vorgenannten Dichtern häufige Refrainverwendung muß zunächst wundernehmen. Sie könnte die Ansicht als naheliegend erscheinen lassen, es sei der Refrain in seinen wesentlichen Zügen erkannt und nicht aus einem Zufall als Stilelement und Mittel zu künstlerischem Zwecke herbeigezogen worden. Nichts liegt ferner als das. Von einem auch nur imaginär im Schöpfungsakte liegenden Bewußtwerden der Eigenart des Refrains und seines Zwanges zu ganz bestimmten Formen und Wirkungsmöglichkeiten kann nicht die Rede sein. Die oftmalige Anwendung entspringt vielmehr einer allgemeinen Freude an Wortwiederholung als Vers- und Strophenschmuck, mit der Shelley in seiner Jugend z. T. "geradezu kokettierte und die ein Gemeingut der rhetorischen Sprache ist"<sup>107</sup>, die sich ferner in ihren anderen Ausprägungen (Anapher, Responsion, Wortspiel usw.) viel häufiger und stilbeherrschender Geltung verschafft. Folgender Umstand spricht für das kursorische Interesse: Der Refrain hat nirgendwo eine feinere Ausgestaltung und charakteristische Note aus seinen eigenen Bezirken und Gesetzmäßigkeiten heraus erhalten. Wo er zu künstlerischen Wirkungen gelangt, und das geschieht mehrere Male, beruht das auf rasch wechselnder Intuition und Impulsivität des Augenblickes; der Inhalt, die Sache bringt ihn hervor und läßt ihn, wo er als Zwang empfunden und in ihm nicht ein

---

<sup>106</sup> The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, ed. by Th. Hutchinson, London (Frowde) 1905.

<sup>107</sup> A. Kroder, Shelleys Verskunst, Erlangen u. Leipzig 1903.

Keim für ästhetische Kräfte entdeckt wird, fallen (S. 833; Prometheus II 3, 54—98; II 4, 163—5, 5; S. 660). Der künstlerische Trieb zum Refrain ist nicht so stark, daß er Stoff und Form um des Kehrreims willen schaffen könnte (wie etwa bei Th. Moore und Tennyson). Selten tritt er auf in seiner typischen Form des Abschlusses und der Zielstrebigkeit, öfters dagegen in der Art, daß er in einer innenstrophigen Stellung vorweggenommen, gleichsam in den Inhalt eingestreut und in eine kunstvolle strophentechnische Verschlingung verwoben wird. Es äußert sich darin Shelleys Wesen: Zerfluß der Formen, Unbestimmtheit und aufgelöstheit des Strophenprofils. Die Empfindung des Schwebens zwischen Anfang und Ende, zwischen Ruhe und Bewegung stellt sich ein; eine intellektuelle Unruhe und motorische Aktivität der Spannung und Lösung, Erinnerung und Vergegenwärtigung steht dahinter. Denn der Refrain gibt fast immer das Gefühl einer Klimax, eines Zuendekommens, eines Ausruhens und muß, eingeflochten in den Lauf der Strophe, den ruhig ansteigenden Empfindungsstrom einer refrainhaltigen Strophe unterbrechen und verflüchtigen in ein ätherisches Gleiten, die festen Strophenformen sprengen und auflockern zu einem elastischen, durchäderten Gewebe. Echo, Erinnerung, künstlerisch-willkürliches Einwerfen haben ihr freies Spielfeld — und wie sinnig und mit welchem Wohlklang haben sie sich entfaltet. Ferner, silberner Traumklang, tönt das *Follow*, Prom. II 1, lange ehe das Echoliedchen es aufnimmt, rufend, lockend an — es schwillt, wird dringender in seiner dreifachen, vierfachen Aufeinanderfolge und durchschlingt dann mit süßer Werbung das Chorlied, in zarter Absetzung und Sekundierung durch *Child of Ocean* und



*Thro' the caverns hollow* begleitet und leise verklingend, nicht ohne seine bestrickende Wirkung zu bleiben. Das sensitiv-motorische Element tritt hier stark hervor: im Verb selbst, im Anruf, im Kurzmaß des Refrains gegenüber den umgebenden längeren Versen. Es äußert sich in ähnlicher Weise im Refrain des "Chorus of Furies" (S. 215): *Come, come, come!*, "Song of Spirits" (S. 231): *Down, down!*, "The Fugitives" (S. 632): *Away!*, "Ode to the Westwind" (S. 573): *Oh hear!* Desgleichen vermittelt das *Hum! hum! hum!*, "Oedipus Tyrannus" I 220 ff., diesen Eindruck, verlautlicht es doch die summende Bewegung zitternder Flügeldecken der Bienen. Verschiedentlich sind Doppelrefrains durch den Reim miteinander verbunden (S. 833. 605. 640. 227); welche klangflüssige Schwingung läuft auch hier hin und her!

Shelleys Refrainbehandlung steht in ihrer Eigenart fast ohne Verbindungsbrücken zu literarischen Vorlagen. In den wenigen Beispielen von typischem Endrefrain und zahmeren, gesetzteren Stropheneinflechtungen sind diese nur dürftig wirksam. Seine ungesuchte Kunst des Refrains folgt ganz der allgemeinen Veranlagung. Hier lassen sich die Gründe suchen, wenn Unausgeglichenheiten und Inkonsequenzen dem Sinn des Refrains zuwider zu laufen scheinen, von hier aus wird diesem auch der sensitiv-motorische und willkürlich-unstete Charakter seiner Äußerungs- und Wirkungsweise aufgedrückt.

Da es sich bei einer Betrachtung des Refrainproblems nicht nur um das Aufzeigen der einzelnen Erscheinungen und Anwendungsformen, sondern auch um deren Modifikation durch den einzelnen Dichter handelt, wird es un-

möglich sein, an Byron<sup>108</sup> mit einer etwa beabsichtigten Kürze vorüberzugehen. In metrisch-stilistischer oder strophentechnischer Hinsicht bringt er durchaus nichts Neues und nur ihm Eigentümliches. Man fühlt rationalistische Nachwirkungen und Burns, besonders diesen, auf Schritt und Tritt heraus: in der Zielstrebigkeit und dem starken Endbetontsein des Refrains, die bei bewegter auflösender Variation nur das letzte Wort oder den entsprechenden Verstakt fest sein lassen und also auf das Refrainwort hinschnellen, in der ausgesprochen rhythmisch-motorischen Wirkung, der Übernahme und dadurch vorweggreifenden Betonung des Refrains in der Überschrift<sup>109</sup>, in der ein wenig abhandelnden, ein Wort in den Mittelpunkt einer gedanklichen Betrachtung stellenden Art, die schon teilweise auf E. B. Browning hindeutet.

Über die Ähnlichkeiten und Beziehungen hinaus, die immer nur ein Sekundäres sind, läßt die schon so gezeigte Wahl und Gestaltung des Refrains das Wesen des Dichters hervortreten. Das äußerlich leidenschaftliche Gepräge seiner Sprache kannte nicht den Refrain als stimmungstragendes, innerlich aufschließendes und langsam sich enthüllendes Element einer Situationskunst in ihren impressiven Wirkungen. Das erfordert Warten, feingliedrige Filigranarbeit, lyrische Verweilung, was dem Wesen Byrons fernlag. Ob ihm überhaupt eigen ist, ein Ding von innen heraus zu sehen? Beim Refrain jedenfalls tritt das nicht in Erscheinung. Es findet sich bei ihm durchaus nicht die Erschließung einer Atmosphäre, sondern nur die formal-stilistische Ermöglichung einer durch

---

<sup>108</sup> The Works of . . . , ed. by Ernest Hartly Coleridge, London 1898.

<sup>109</sup> I 49. 82. 109. 171. 220. 483; III 409; VII 43. 56. 76 (66).

den Refrain gegebenen äußeren Spannung und Zielstrebigkeit. Er schafft aus der äußeren Geste und nicht aus der inneren Fülle. Jeder Refrain muß mehr geben als seine Worte sagen, kann aber zu solcher Fähigkeit nicht kommen durch eine rationale Abwandlung nach dem Gesetz, daß jede Strophe notgedrungen mit demselben Wort enden muß. Solange das Refrainwort keine volle Resonanz im Strophenkörper findet, solange die Verbindung mit dem Text ein formales Hinarbeiten auf das Kehrwort bedeutet, ist ein Refrain nur ein Außenherumtasten und Herantragen der einzelnen Elemente, Mittel der Rhetorik — ein Suchen, nicht ein Finden. Bei Byron äußert sich ein stark motorisches Moment, wie verschieden aber von demjenigen bei Shelley! Während hier der Refrain inhaltlich bedingt war, aus dem Stoff herauswuchs und von der sensiblen Anpassungs- und Verwandlungsfähigkeit getragen und in ein rhythmisch bewegtes Spiel von Spannungskräften gestellt wurde, erzeugt bei Byron geradezu der Kehrreim erst die Bewegung. Von vornherein gruppiert sich der Stoff um ihn, muß sich häufen und ordnen lassen. Ein gewisses Vorwalten des Schemas, der Regelmäßigkeit, ein Zwingen zu Formen ist kaum verhindert worden, während bei Shelley häufig genug der Fall eintrat, daß der Refrain aus inhaltlichen Gründen, infolge der psychologischen Wandlung der Dichtung, aufgegeben wurde. Ganz von selbst erweckt er hier den Eindruck einer natürlichen und harmonischen Notwendigkeit, während man bei Byron an die drastische Bemerkung St. Beuves über die Kehrreime erinnert wird, die ihm "wie ein 'Schlucken' erscheinen, das dem Dichter für Augenblicke den Atem nimmt" oder "wie ein Sperrseil, das vor jeder Strophe hängt und vom Leser oder

Vortragenden erst mit einem Sprunge wie ein Hindernis genommen werden muß".<sup>110</sup> Wörtlich übertragen auf Byron wäre dieser Ausspruch unzutreffend und ungerecht. Als andeutende Kennzeichnung trifft er jedoch in tieferem Sinne zu.

### Viktorianische Zeit.

Wenn wir an dieser Stelle uns noch einmal die bisherige Entwicklung vergegenwärtigen, so erkennen wir, wie der ursprünglich chorisches gemeinte und dem Text gegenüber eine eigene, geschlossene Stellung einnehmende Refrain im Me. eine Abschwächung erfährt, die von der gegenseitigen inneren Entsprechung, Erklärung und Interpretation hinwegführt zu einer Verwischung ihrer Grenzen, zu einer Rücksichtnahme und engeren Beziehung beider aufeinander. Die neu entstandene Einheit wird, wie das an und für sich auch aus dem Wesen des Refrains folgen muß, immer mehr zielstrebig, bis schließlich die anfänglich vertikale Parallellagerung beider Elemente, des Textes und Refrains, in scharf-winkliger Stellung zueinander verschoben und somit jene Pyramide geformt wird, in deren Spitze der effektheisende Refrain steht mit der breiten Grundbasis der ganzen Strophe. Zwischen beiden die Verbindung überzeugend, wirkungsvoll und künstlerisch zu gestalten und die zwischen ihnen liegenden Spanningskräfte einer Stimmungs- und Ausdruckskunst zunutze zu machen, wurde die Aufgabe. Obgleich der Refrain infolge seiner ästhetischen Wirkung der Identität und stehenden oder erweiternden Wiederholung leicht ein Übergewicht erhielt, war er doch einbezogen

---

<sup>110</sup> Thureau a. a. O. S. 433/34.



in die Einheit, die aus der Wechselbeziehung mit dem Text, aus der inhaltlichen Bedingung sich ergab; es galt also nicht sein Eigenwert. Jede stärkere Betonung des klanglichen und sinnlichen Eigenreizes der Worte und ihrer Einzelwerte und jedes leidenschaftlichere Schwelgen und Genießen in Ton- und Farbschönheiten der Sprache (Coleridge und Keats) mußte aber bei folgerichtiger Fortführung in dem Refrain und der Wiederholung überhaupt die entsprechenden künstlerischen Stilmittel der Darstellung erblicken, da sie ja immer wieder aufs neue die Möglichkeit anhaltender Verweilung, tiefen Sichversenkens und Verstrickens in den einen Eindruck und das eine faszinierende Gefühl boten. Damit haben wir die Grundprobleme der Viktorianischen Dichtung und ihrer Refrainkunst erreicht.

Der dynamische Springpunkt, von wo aus diese zugänglich werden, ist die eigenartige und bis dahin noch nie in diesem Grade aufgetretene Mischung von Instinkt und Intuition und Bewußtsein. Rein aus künstlerischem Fühlen heraus kommt die Viktorianische Dichtkunst zu der instinktiven Wesensschau des Refrains, den Möglichkeiten seiner Formgebung und Ausdrucksfülle, erahnt sie in ihm Pointen und künstlerische Effekte höchster Gestaltungs- und Wirkungskraft. Die allgemeine Anwendung genügte, wie E. A. Poe sagt<sup>111</sup>, um seinen tatsächlichen Wert sicherzustellen, und überhob der Notwendigkeit, ihn einer Analyse zu unterziehen. Wohl kaum werden sich in Briefen oder Tagebüchern Notizen finden, die sich mit ihm auseinandersetzen, am allerwenigsten hat man in der

---

<sup>111</sup> The Philosophy of Composition, deutsch von Otto Hauser, "Die Psychologie des Schaffens", Weimar 1917.

systematischen Erörterung von Formprinzipien seiner gedacht in der Art einer kritischen Stellungnahme und Würdigung (mit E. A. Poe als einziger Ausnahme). Und doch bildete er eins der wesentlichsten Stilmittel und wurde gepflegt mit einer Intensität, Einsicht, Vertrautheit, formvollendeten Sicherheit und feinzügigen Durchdringung, mit einer Steigerung und Zusammenfassung, einer so geschickt modellierenden Akzentverteilung und Abwägung aller Einzelheiten und Schattierungen und einem Arrangement der gewonnenen Differenzierungen, daß hier an nichts Anderes als an Bewußtheit zu denken ist als überwachende und letzte Prägung gebende Funktion in dem geistig-seelischen Schöpfungsakte. Unter diesen Einwirkungen wurde der Refrain, was er gerade nicht sein sollte, "die Erfindung eines über seinen Apparat reflektierenden Dichters" (Stark S. 6) und ein Instrument feinnerviger, analysierender Psychologie.

Man vergegenwärtige sich die Spannung, die sich aus dieser Umwandlung ergibt. Mit der Wahl des Refrains als Ausdrucks- und Stilmittel hat man sich äußerlich eine Beschränkung auferlegt, und zwar durch das Zurückgreifen auf immer dasselbe Thema, durch das Aufgreifen von immer gleichen, dadurch starr und unindividuell wirkenden Formen. Hiermit ist gleichsam das Bekenntnis eines objektiven Formwillens gegeben, wie es sich auch in der Wahl des Sonetts und später der vielen mittelalterlichen Kunststrophenformen zeigt. Dahinter aber wird das künstlerische Individuum fühlbar mit seinen bestimmten Stimmungs- und Wirkungszielen, mit subjektiver Erlebnisschau und -darstellung, ein Individuum, das das Statische der gegebenen Formen aufbricht und um-

biegt und das objektiv Beharrlich-Feststehende innerlich bewegt macht. In solcher spannungsträchtigen Kontrastharmonie liegt der eigenartige Reiz einer viktorianischen Refrainverwendung.

Allerdings auch wieder in der abgestimmten Kunst, die es verstand, den *modus operandi*, nämlich Bewußtheit und Absicht, nicht merken und aus dem Werke hervorschimmern zu lassen. Alle die geistigen Prozesse, die sich um E. A. Poes "Raven" scharen, tauchen unter in dem tiefen Eindruck, den das Gedicht zeugt, und würden nie gekannt oder geahnt sein, wenn wir nicht durch ihre Rekonstruktion in der "Psychologie des Schaffens" um sie wüßten. So wahren Tennyson und Rossetti dem Refrain Schein und Wirkung der Unmittelbarkeit und flechten von dem Dämonischen und Irrationalen hinein, das aus dem Balladenrefrain klang — allerdings mit der Verschiebung, daß diese Züge hier in der geistigen Ebene einer neuen, individuellen Einheit spielen, die jenseits des Bruches mit Natur und Umwelt und dem sicheren Umfangensein von ihnen liegt.

Die Verfeinerung des Empfindens, Reizbarkeit für sublimste Schwingungen und Aufnahmefähigkeit für leiseste Regungen und das Bestreben, zu ihnen ein ebenso feines Gebilde künstlerischer Vervollkommnung zu gestalten, erklären die eigenartige Kultur der Sprache und des einzelnen Wortes und das Erschließen von ganz neuen Ausdrucksmöglichkeiten, unter denen die Auswertung eines Leitmotivs in seinen suggestiven, stimmungshaften, klanglichen, rhythmischen, malerischen und strophentechnischen Qualitäten eine hervorragende Rolle spielt und zu ungeahnter Höhe entwickelt wird. Das ganze Zeitalter hat mehr oder weniger damit zu tun,

sei es in der Form der rednerischen Parallelgänge und Wiederholungen eines Carlyle und Ruskin, des Leitmotivs eines Dickens oder der Refrainkunst Tennysons, Poes, E. B. Brownings, der Präraphaeliten und der von französischer Seite her beeinflussten Gruppe um A. Dobson, E. Gosse usw., bis hin in neuerer Zeit zu Kipling und Yeats.

Obgleich im tiefsten Sinne die Refrainkunst für die Viktorianische Dichtung eine Entdeckung bedeutet, wiederholt sich in ihr doch die Wandlung, die sie ganz allgemein in der Einstellung zu Vergangenheiten, zum Überkommenen und Ererbten nahm, und die einesteils in der Anerkennung und Übernahme von Traditionen und vorgebildeten Formen und andernteils in der freieren Verwendung, freieren und eigenen Ausdeutung und Umwandlung derselben bestand mit einem unbewußten Unterschieben anderer Ziele und Strebungen. (Bildungs-erlebnis mit stark schöpferischem Einschlag.) Man gab dem Kehrreim gleichsam einen neuen Sinn und Inhalt, deutete ihn in seinen Zwecken, Verwendungen und Formgestaltungen um und schuf dadurch die zuzeiten auftretende Doppelwesigkeit des viktorianischen Refrains, der scheinbar mit dem alten übereingeht, bei dem der geübte Leser aber sogleich den ungeheuer weiten Abstand von allen anderen Erscheinungen des Refrains herausspürt. Im übrigen verrät aber die zu höchster Blüte getriebene Kunsthandhabung von selbst schon die eingetretene Wandlung.

Der Übergang zu all den neuen Einstellungen und Problemen liegt bei Tennyson.<sup>112</sup> Dieser ist gleichsam

<sup>112</sup> The Works of Alfred Lord Tennyson, London (Macmillian & Co.), 1894.



der Vorbereiter und Beginner einer neuen Refrainverwendung und -interpretation, die ihren Angelpunkt findet in der musikalischen Grundfärbung seiner Wortvirtuosität. Coleridge hatte in seiner echoreichen Sprache das Ohr geschärft für einander-weckende Klangreize des Tonfalles in gleichen Worten — Keats erschloß Sinn und Empfindung für melodiegetränkte Tonfülle, sinnliche Schönheit und schwellende Gefühlsintensität des Wortes. Diesen beiden Meistern folgend, wird bei Tennyson das Wort an sich, wie Wordsworth das schon als Möglichkeit anerkannte, zum Keim und Nährboden, zur Ideeninspiration, Assoziation und Gestaltung. Wiederholung und antithetischer Parallelismus<sup>113</sup> erscheinen für solche Tendenz als die gegebenen Stilmittel. Daß in ihnen die reichsten Ansätze für den Refrain, der nichts anderes als eine besondere Ausprägung und Form von beiden ist, enthalten sind, liegt auf der Hand. Doch brauchen sie nicht notwendig immer in ihn auszulaufen.

Alle drei Elemente sind sehr stark bei Tennyson vertreten, doch ist die Stellung zum Refrain schwankend. Gegenüber einer öfteren Verwendung in den "Poems by Two Brothers" 1827, "Poems, Chiefly Lyrical" 1830, "Poems" 1833, 1842, 1850 macht sich in späterer Zeit eine merkbare Abnahme des Interesses am Kehrreim geltend. Diese Erscheinung beruht ohne Zweifel auf seiner allmählichen Abwendung vom Ästhetischen. Vielleicht spielt auch die stärkere Hinneigung zum Epos, eine gewisse Festlegung auf bestimmte Strophengebilde (In Memoriam, Locksley Hall) und die Beschäftigung mit dem Blankverse eine Rolle.

<sup>113</sup> Über beide s. O. Dybowski, Tennysons Sprache und Stil, Wien 1907.

Die Betrachtung der stilistischen und syntaktischen Beziehungen in Tennysons Refrainanwendung und -gestaltung läßt deutlich die literarischen Ausgangspunkte seiner Kunst erkennen. Sein Bestes hat er aus der engen Berührung mit diesen geschöpft; je näher er ihnen steht, um so gelungener und künstlerischer vermag er zu bilden. Auffallend ist es, daß sowohl Häufigkeit als auch Kunst der Refrainverwendung nachlassen, je mehr er sich zu seiner späteren eigenen und selbständigen Wesensart entwickelt.

Ein Stück mittelalterlicher Balladentechnik mit festem chorischen Rahmenwerk ist das Gedicht "The Sisters" (S. 44). Das Schema der alten Strophe  $a R^1 b R^2$  ist um zwei Zeilen aufgeschwellt  $> a a R^1 b b R^2$ . Die Refrains sind fest, der erste ist mit überaus feinsinniger und charakterisierender Variation des Verbs ausgestattet. Text und Refrain bilden zwei Linien, die im Gegenspiel zueinander stehen. Dabei kontrastieren die Refrains wieder untereinander. Es ist so die Handlung in drei Ebenen hineinprojiziert, die teils nebeneinander liegen, teils Vorder- und Hintergrund für einander bilden und sich dadurch wirkungsvoll abgrenzen und gegenseitig steigern. Volksliedartig kurz und abgerissen wird das Geschehen im Ich-Tone berichtet, ein Ereignis mit brutaler Härte neben das andere gestellt. Keine Erörterung des Warum — rücksichtslos wirkt wie ein Blutransch der Schrei nach Rache und zwingt zur schicksalhaften Gesetzmäßigkeit der verräterischen Umstrickung und des heimtückischen Mordes. Dieser Starrheit und inneren Folgerichtigkeit des Verlaufs sind die flimmernden und vielsagenden Lichter der Refrains aufgesetzt, jeder seine Aufgabe erfüllend und bengalische Blitze des Einfühlens und Er-

ahnens einwerfend. In anklingender, natursympathetischer Begleitung wird in dem ersten Ritornell der Wind zum Reagens, zum Symbol der Vorgänge gemacht. Schritt für Schritt mit dem Fortschreiten der Ballade steigert sich Maß und Stärke seiner Auswirkung und bezeichnet so die atmosphärische Grundstimmung der jeweiligen Strophe. Sein Blasen, Heulen, Brüllen, Wüten, Rasen spannt und schnellt auf die Klimax zu — wie ein drückendes Gewitter auf seine Entladung in Sturm und Blitz —, nach der Tat ist er überplötzlich abgeebbt, zurückgebogen auf seinen allgemeinen Zustand des ruhigen Wehens:

*The wind is blowing in turrett and tree.*

In dieser Handhabung liegt tiefe Schwere und machtvolleres Pathos einer Refrainwirkung. Der Kehrreim klingt am Ende wieder wie zu Anfang, als wenn nichts geschehen sei, und ist doch durch alle Entwicklungsphasen der Ballade hindurchgegangen. In der unveränderten Wiederkehr wächst er über die Tat hinaus. Nur geheime Zuckungen und Beziehungen aus dem Text her verraten die tragische Geste, die er spielt, und die inhaltsschwangere Tiefe, aus der er jetzt spricht:

He look'd so grand when he was dead.

*The wind is blowing in turret and tree.*

I wrapt his body in the sheet

And laid him at his mother's feet.

*O the Earl was fair to see!*

In diesem zweiten Refrain ist der letzte Grund einer organischen Kernhaftigkeit der Ballade angedeutet. Seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit wegen konnte der Graf die Schwester verführen; um eben derselben Züge willen muß er sterben. Hier liegt der Drehpunkt

der dramatischen Verwicklung und der ganzen Handlung. Ein feines psychologisches Verstehen mußte darum auch diesen Kehrreim unverrückbar fest bleiben lassen, damit er sich nachdrücklich ins Gemüt einsenken und immer als das gleichbleibend erregende Moment gefühlt werden kann. Dabei nimmt er in der Stellung zu den Ereignissen doch die innere Farbe derselben in ihrem Wechsel an. Sein letzter Hauch verklingt in seiner Verhaltenheit wie ein mildes Ave atque Vale.

Mittelalterlich gefärbt sind ferner Stoff und Refrainverwendung in "The Ballad of Oriana" (S. 17). Als Anruf, Frage, Interjektion, als Erinnerung, wehmütige Klage, Verwünschung offenbart hier ein Wort seinen Zauberklang. Wie es geflüstert, gesprochen, gerufen, geschrien wird oder als Echo mit Nah- und Fernwirkung melodiose Modulationen erzeugt, so sind damit Seelenregungen in ihren feinsten Schwingungen verdeutlicht durch das Medium der Töne und ihrer Gefühlskomplexe. Andere Balladen, wie "Adeline" (S. 20), "Eleanore" (S. 22), "Lady Clara de Vere" (S. 49) und "Lady Clare" (S. 114), betten ebenso Empfindungen in Namensymbole ein. Das Erlebnis, das hinter ihnen steht, spürt in jedem Zuge in ihnen nach und verdichtet sich in jeder Nennung. (In dem späteren ähnlichen Beispiele "A Welcome to Her Royal Highness" [S. 224] tritt an seine Stelle Routine und leeres Spiel.)

Zum Teil kann man schon in diesen fein gewirkten Gebilden den Einfluß der Elisabethanischen Dichtung herausfühlen. Überraschend wird man bei "Claribel" (S. 2), "The Owl" (S. 9)<sup>114</sup>, "A Dirge" (S. 16)<sup>115</sup>, "The

<sup>114</sup> "The song The Owl is a direct imitation of 'When icicles hang by the wall' " = Pyre, The Formation of Tennysons style, Madi-



Merman" (S. 19) <sup>115</sup>, "Sweet and low" (S. 180) an Wohllaut, Musikalität und Gefühlsintensivierung des elisabethanischen Refrains erinnert. Das *Ask me no more* (S. 210), umrahmend als Anapher und Refrain gebraucht, hatte schon in Wyatts *Forget not yet* einen Vorgänger der gleichen Verwendungsstufen und Engführung eines Leitmotivs. Einen Anklang zu den syntaktischen Wendungen und Verknüpfungen des Refrains in "The Lady of Shalott" (S. 28) fanden wir bereits in Greenes "Samela". Allerdings ist bei Tennyson die Palette seiner Wirkungen farbiger, vermischter und beziehungsreicher. Die Durchführung und Gegeneinanderstellung zweier durch Schweifreim miteinander verbundenen Kehrreime zeigt weiterhin letzte Reife und Vollendung von Kunst. Und vollends gar ihre Einflechtung in ein rhythmisch abgetöntes Bewegungsspiel! Alle im Gedicht so zahlreichen Enjambements vermögen nicht so stark zu wirken und in eine so straff vorwärtsgespannte und doch harmonische Schwebung zu versetzen wie gerade die regelmäßig in der letzten Zeile vor den Refrains auftretenden und zu diesen herüberspielenden. Besonders diejenigen am Schluß jeden Teils sind sehr kühn:

Listening, whispers "'Tis the fairy  
*Lady of Shalott*".

"I am half sick of shadows", said  
*The Lady of Shalott*.

"The curse is come upon me", cried  
*The Lady of Shalott*.

---

son 1921, S. 234. Shakespeare: *To-whit, To-who, a merry note*  
> T.: Tuwhoo, tuwhit, tuwhit, tuwhoo - o - o.

<sup>115</sup> Cymbeline IV 2: Fear no more.

<sup>116</sup> Das *merryly* des Refrains ist offensichtlich angeregt von Ariels Gesang, Tempest V 1, 92.

Das ist wirkliche Genialität, die allzu nahliegenden Klippen des Gekünstelten zu vermeiden und ungeahnte künstlerische Werte aus der gefährvollen Zone des Enjambements in Verbindung mit Schweifreim und Refrain, also in exponierter Stellung, zu lösen, wie es hier geschehen ist.

Daß bei einer etwaigen Beeinflussung noch genug Spielraum für neue Reize und eigene Wirkungen übriggeblieben ist, zeigt der Vergleich von "The Charge of the Light Brigade" (S. 222) mit Draytons "Ballad of Agincourt".<sup>117</sup> Beide "battle-songs have almost the same narrative method, almost the same rhythms, and exactly the same cadence at the end".<sup>118</sup> Aber von Tennyson ist in der wuchtigen, im Versmaß gegenüber den anderen Zeilen epigrammatisch verkürzten Kadenz die Eignung für den Refrain sicher erkannt und scharf herausgearbeitet worden. Dadurch erhält das Gedicht eine Straffung, der hämmernde Rhythmus Ziel und Gipfelung, was dem Liede in seiner Eigenart als war-song sehr zugute kommt.

Als dritte Quelle für Anregung und Vorbild kommen Thomas Moores Dichtungen in Betracht, und zwar geht die empfindungsvolle Beharrung in einer Stimmung und das psychologische Ausschöpfen aller ihrer Seiten und Tiefen auf sie zurück. Breit untermalende Refrainstrophen fangen wie dort so auch in "Mariana" (S. 7), "Mariana in the South" (S. 29), "Song: A spirit haunts..." (S. 13) und "Go not, happy day" (S. 296) die lyrische Grundstimmung auf und schaffen den Zu-

<sup>117</sup> M. Drayton, *Minor Poems* S. 84, ed. by Cyril Brell, Oxford 1907.

<sup>118</sup> Erskine S. 202.

stand eines traumhaft langen Verweilens bei den einmal angeschlagenen Tönen und eines zarten, idyllischen Stilllebens. Desgleichen zeichnen sie weiche Konturen und umspielen Gefühl und Empfindung mit süß schmelzenden Klängen. Sie beschränken sich aber nicht nur auf Miniaturbilder von zwei Strophen, wie das bei Moore der Fall ist, sondern suchen auch größere Gebilde zu durchsetzen, die dann zu einem feingliedrigen Gewebe von Stimmungsmomenten mit der Refrainstrophe als Durchkettung werden.

Gegenüber solcher weitgehenden Beeinflussung kommt eine nachhaltige Einwirkung des Theokritstudiums hinsichtlich der Refraingestaltung kaum in Frage. Theokrits<sup>119</sup> 1. und 2., Bions 1. und Moschus' 3. Idylle kennen den Refrain als stehendes Rahmenwerk, das unregelmäßig, der inneren Fügung der Idylle gemäß, immer aufs neue wieder die Erinnerung an die Grundstimmung der elegischen Trauer und bewegenden Totenklage in den episch-lyrisch-psychologischen Verlauf der Idylle einstreut, bis diese schließlich gleichsam durchtränkt von dem einen Motiv erscheint. Nur der Kehrreim in "Oenone" (S. 40) mit schwellendem Anruf:

*O mother Ida, many fountain'd Ida,  
Dear mother Ida, harken ere I die*

entspricht offensichtlich der gleichen Art, und es wird schwer sein, sonst noch Spuren klassischer Refrainverwendung bei Tennyson nachzuweisen.

Denn in jenen Beispielen, die Stedman<sup>120</sup> anführt, nämlich "Our enemies have fallen" (S. 204) und "Sleep,

<sup>119</sup> Theokritus, Bion and Moschus. Translated into English Verse by Arthur S. Way, Cambridge 1913.

<sup>120</sup> E. C. Stedman, Victorian Poets, S. 218 f., London 1897.

Ellen Aubrey" (S. 80) liegt eher eine refrainartige Anapher, von der die bukolische Lyrik üppigen Gebrauch machte, als typischer Refrain vor, während die weiterhin von Stedman genannten "Tears, idle tears" (S. 186) und "We sleep and wake" (S. 94) von der klassischen Refrainverwendung erheblich abweichen. Diese, nach Stedman S. 202 durch "use of the elegiac refrain" ausgezeichnet, äußert sich fast durchweg in einem festen, unveränderlichen Kehrreim in langen Ganzzeilen. Die starke Variation des Tennysonschen Refrains, bei dem nur der zweite Versteil fest bleibt, erinnert aber in ihrer Beweglichkeit und Biegsamkeit und flüssigen Modulation vielmehr an die Elisabethanische Dichtung, wenn auch der Inhalt und Ton des Gedichtes in ihrer Gesamtheit ganz idyllisch-pastoral, bukolisch sind.

Die aufgezeichneten vier Linien als Komponenten bestimmen Tennysons anderweitige Refrainkunst. In "Nothing will die" (S. 2) und "All things will die" (S. 3) ist der Refrain als Kennwort schon durch die Überschrift angedeutet; die Gedichte selbst sind ein Spiel um diese beiden Pole. Mit "Far-far-away" (S. 835), einem "adagio in song" (Reed S. 449), greift der Dichter die Worte auf, die schon in früher Jugend einen magischen Zauber auf ihn ausübten, die sich zu ihm stahlen aus dem ersterbenden Klang weicher Abendglocken, aus denen ein geheimnisvolles, ungreifbares Geflüster des Weltalls, mystisches Glück und Leid zu ihm sprachen, in denen der Hauch anhebenden Lebens zitterte und die Schattenlande fernen Todes für ihn aufdunkelten. Gibt es Grenzen vor diesem *Far-far-away*, die ihm gegenüber nicht zusammenschmelzen? Und gibt es Musik, die die sterbenden Laute dieser Worte nicht auffangen und zu neuem



Leben im Klang wiedererstehen lassen könnte? Tennyson hat das Gedicht für Musik geschrieben. Fern jeder logischen Gedankenführung reiht es Assoziationen und Einfälle, melodischen Widerhall bergend, aneinander, indem das Band der Refrainworte sie umschlingt.<sup>121</sup> Ähnlichen Charakter zeigen manche Gesänge des Singspiels "The Window" (S. 244 ff.), in denen die Kehrreime wie goldene Fäden hin- und herweben, allem zwischen ihnen liegenden Lyrisch-Idyllenhaften ihre Farbe leihend. Und gleiche Aufgabe erfüllt der Refrain in dem duftigen Frühlingsidyll "The May Queen" (S. 50). Sammelpunkt für eine beherrschende, glückdurchstrahlte Empfindung, blitzt er unablässig auf in allen unruhigen und schwärmerischen Plaudereien und dem unbeständigen Hin- und Herspringen der Gedanken. Maienlust, Fest des Frühlings, süße Erwartung — alle Gefühle, die sie auslösen, enden in kindlich erstrahlender und nur sich selbst wissender Freude mit dem hellen, triumphierenden Ausruf erwählter und gekrönter Schönheit:

*For I am to be the Queen o' the May, mother,  
I'm to be the Queen o' the May.*

Nicht der Refrain allein als solcher genügt, er muß eine Wiederholung in sich schließen, die sinnbefangen an der Vorstellung "Königin des Maies" haften bleiben kann.<sup>122</sup> Dieser Vorstellung zuliebe reiht sich Bild an Bild, deren drängender Überfülle nur mit plötzlichem Abbrechen,

---

<sup>121</sup> Ein *Far away*, als Anaphor und Refrain gebraucht, findet sich schon bei F. D. Hemans, *Poetical Works* S. 341, Oxford University Press 1914.

<sup>122</sup> Eine schwache Vorstufe zur Verwendung dieses Kehrreims bietet bereits Herd, a. a. O. I 279.

durch das Zurückgreifen auf die erste Strophe, ein Ende bereitet werden kann. Ein zweifaches Kreisen ist somit gegeben: ein inneres der Gedanken und Gefühle um den Refrain — ein äußeres strophentechnisches durch die Umbiegung auf den Anfang.

Tennysons Art der Refrainkunst läßt sich wohl kaum auf eine allgemeine Formel bringen. Sie entzieht sich einer Klassifizierung, wie sie eindeutig etwa bei Burns, Scott oder Th. Moore möglich war. Mit der Nachweisung der Herkunft einiger stilistischer Grundzüge und der Andeutung ihrer gegenseitigen Durchdringung und Vermischung ist sie nicht erschöpft. Man wird stets Überraschungen erleben können, und zwar nicht in der schöpferischen Neuschaffung, sondern der Modifizierung des schon Vorhandenen. "Sweet and low" (S. 180), "Tears, idle tears" (S. 186), "The splendour falls" (S. 186), "Our enemies have fallen" (S. 204) zeigen nach der äußerlich formalen Seite hin keine speziell nur ihm zuzumessenden Eigentümlichkeiten. Wie aber strahlen sie auf in des Dichters eigenem Gebiete von Wohllautsklängen und Melodienreihen, wie verdichten sie auf engem Raume eine in Handlung eingeflochtene Stimmung, oder wie weiten sie die Empfindung eines Augenblickes aus zu einem breiten Seelengemälde. In welchem Vokalspiel bestrickt das verhallende Echo

*Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,  
Blow, bugle; answer, echoes, dying, dying, dying*

das lauschende Ohr, in welche träumerisch-traurige Melancholie versenkt die Erinnerung an die vergangenen Tage, *the days that are no more* (S. 186). Wie muß das *Too late, too late* (S. 458) widertönen in Guineveres Brust,

welche einander widersprechenden Gefühlswelten wecken; es beweist aber auch seine nervös-vibrierende Lösungskraft, es entbindet Reue und Schmerz aus eiskalter Erstarrung und läßt befreienden Tränen ihren Lauf, dieses Wort, demgegenüber alle anderen Worte und Zeilen nur Schemen sind.

Um dem einzelnen Worte durch den Refrain Intensität, Fülle, Schönheit, Eigenwelt zu geben, ihm Huldigung darzubringen, ist dem Gefühl freies Verweilen und Aufgehen in berauschte Klangreihen gestattet. Hier erschließt sich Tennysons Wesen, das unter dem Sinneszauber Keatscher Tonschönheit und Wortekstatik steht und den Refrain zum ersten Male einer ausgesprochenen Wort- und Klangvirtuosität und der hinter ihnen stehenden Symbolwelt geschmeidig und dienstbar machte.

Wenn in dieser Hinsicht sich überraschende Ähnlichkeiten mit E. A. Poe<sup>123</sup> finden, so braucht keine gegenseitige direkte Abhängigkeit vorzuliegen. Sie entsprechen vielmehr verwandter dichterischer Veranlagung, Empfindungsweise und künstlerischer Einstellung. Auch E. A. Poe eignet eine überaus große Reizbarkeit und äußerst empfindlich reagierende Feinnervigkeit für sublimste Wirkung und Bedeutung von Laut- und Wortkomplexen<sup>124</sup>, sodaß sich für den Refrain gleiche Probleme wie bei Tennyson ergeben. Nur eins tritt unterscheidend hervor: sein Schaffen ist oder will sein bewußte Kunst, "the produce of art — although, it is true,

<sup>123</sup> The Works of E. A. Poe, ed. by R. H. Stoddard, London 1896.

<sup>124</sup> s. darüber Lotte Menz, Die sinnlichen Elemente bei E. A. Poe und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters, Diss. Marburg 1915, Kap. 1.

of art controlling and controlled by genius".<sup>125</sup> Er bezieht den Refrain in das Grundgesetz seiner ästhetischen Anschauungsweise ein, die die Poesie von einer rational-physischen und mathematischen Basis aus zu erklären sucht, und zwar von dem Springpunkt der equality.<sup>126</sup> Der Wortkörper selbst in seiner ihm eigentümlichen Beschaffenheit des Klanges, der Farbe und des Rhythmus erzeugt das ästhetische Wohlgefallen; aus der Physis werden durch die Gesetze der equality, die "similarity, proportion, identity, repetition, and adaption or fitness" (I 268) umfaßt, sowohl schöpferische Gedanken und musikalische Eindrücke als auch seelische Empfindungen und Stimmungen geboren. Der Refrain verdankt seine Entstehung und große Bedeutung solchem künstlerischen Schaffensprinzip. "It would be simply in seeking further administration to this sense that men would come, in time, to think of the refrain, or burden, where, at the closes of the several stanzas of a poem, one word or phrase is repeated" (I 279). Seine Wirkung liegt in der Gleichmäßigkeit seiner Wiederkehr, der akzentuierten Endstellung und der Monotonie des Tones und der Gefühls-erregung. Doch "farther cultivation would improve also the refrain by relieving the monotone in slightly varying the phrase at each repetition, or (as I have attempted to do in *The Raven*) in retaining the phrase and varying its application, — although this latter point is not strictly a rhythmical effect alone" (I 279).

<sup>125</sup> J. H. Ingram, *The Raven* by E. A. Poe with literary and historical commentary, London 1885, S. 30.

<sup>126</sup> *The Rationale of Verse*, Works I S. 267: "Verse originates in the human enjoyment of equality, fitness. To this enjoyment, also, all the moods of verse — rhythm, metre, stanza, rhyme, alliteration, the refrain, and other analogous effects — are to be referred."



Eine solche rationale, bewußte Einstellung macht das Streben nach ausgeprägtester Kultur des Wortes und der Komposition verständlich. Der Eindruck eines Gewirktseins im artistischen und einer Gehaltenheit im künstlerischen Sinne, eines technischen Raffinements und sorgfältigen Durcharbeitens haftet den wenigen, aber ungemein ausdrucksvollen und für des Dichters Wesen charakteristischen Refrainbeispielen an. Die Verwendung unter einer beherrschenden Absicht, die Erzielung ganz bestimmter, berechneter Effekte und deren sich gegenseitig steigernde Anordnung schwebt ihnen vor. Sie werden infolge solcher Konzentrierung eindringlich, unwiderstehlich, sind geladen von ausweitender innerer Anschaulichkeit und vermitteln durch ihre starke Gefühlsnote eine leidenschaftliche Impression. E. B. Browning schrieb: "The Raven has produced a sensation — a fit horror, here in England. Some of my friends are taken by the fear of it, and some by the music. I hear of persons haunted by the *Nevermore*." <sup>127</sup>

Wie diese Bewußtheit in kunsttheoretischer Auseinandersetzung hineinleuchtet in die Geheimnisse und verschlungenen Fäden des Schöpfungsprozesses und das Triebwerk der Gedanken und Empfindungen zu erfassen sucht, hat uns E. A. Poe in "The Philosophy of Composition" <sup>128</sup> bei der Besprechung des "Raven" auseinandergesetzt. Er kommt dabei zu einer tiefen Wesensschau und psychologischen Analyse der ästhetischen und suggestiven Werte des Refrains. "I considered it with regard to its susceptibility of improvement, and soon saw it to

---

<sup>127</sup> Mitgeteilt bei Ingram, The Raven S. 29.

<sup>128</sup> Works V 157 ff.

be in a primitive condition. As commonly used, the refrain, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone — both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity — of repetition. I resolved to diversify, and so heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain — the refrain itself remaining, for the most part, unvaried.

The points being settled, I next bethought me of the nature of my refrain. Since its application was to be repeatedly varied, it was clear that the refrain itself must be brief, for there would have been an insurmountable difficulty in frequent variations of application in any sentence of length. In proportion to the brevity of the sentence, would, of course, be the facility of the variation. This led me at once to a single word as the best refrain.

The question now arose as to the character of the word. Having made up my mind to a refrain, the division of the poem into stanzas was, of course, a corollary: the refrain forming the close of each stanza. That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt; and these considerations inevitably led me to the long *o*, as the most sonorous vowel, in connection with *r*, as the most producible consonant.

The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with

that melancholy which I had predetermined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word *Nevermore*. In fact, it was the very first which presented itself."

Es wäre müßig, Poes begrenzte Anschauung von "primitive condition" und "limitation to lyric verse" beim Refrain korrigieren zu wollen. Unsere Aufmerksamkeit gilt einem anderen Punkte. Ingram<sup>129</sup> hat nachgewiesen, daß die im letzten angezogenen Satze so betonte Selbstverständlichkeit und Originalität des Refrains durchaus nicht mit der Überzeugtheit anzuerkennen sei, mit der sie der Dichter vorträgt. Ein *No more* hatte bereits F. O. Hemans als Refrain verwandt:

Wake my heart no more!

*No more!*<sup>130</sup>

und Tennyson 1831 in refrainartiger Wiederholung einem Gedichte zugrunde gelegt:

Oh sad *No more!* O sweet *No more!*

Oh strange *No more!* etc.<sup>131</sup>

Die Durchsicht von Albert Pikes "Isadore" (1843)<sup>132</sup> fördert weitere Anklänge zutage. *Never* und *more* zeigen hier ganz nahe Berührung, sodaß ihre unwillkürliche, klanglich-assoziative Zusammenfügung keineswegs abseits lag. *No more, evermore, for ever more* tauchen ferner auf. Als frappantestes und wirksamstes Merkmal mußte aber zunächst der Refrain an sich auffallen:

*Thou art lost to me forever, Isadore!*,

<sup>129</sup> The Raven . . . S. 4 ff.

<sup>130</sup> a. a. O. S. 347: "O thou breeze of spring".

<sup>131</sup> Veröffentlicht in The Gem, a Literary Annual, London 1831; mitgeteilt in Suppressed Poems of Alfred, Lord Tennyson, publ. by J. Thomson, London 1905, S. 112.

<sup>132</sup> Ingram S. 8. 35.

der zudem noch den dunkel-melodischen Laut *-ore* führte. Und damit nicht genug — das *Nevermore* war bereits in seinem Klang- und Stimmungswert ausgebeutet worden, und zwar in F. D. Hemans' "Fairy Song"<sup>133</sup> und dem nach R. H. Stoddard vier oder fünf Jahre eher erschienenen Gedichte "Threnodia" von J. R. Lowell<sup>134</sup>, wo sechs Abschnitte hindurch der Refrain emphatisch in die Totenklage einklingt:

*Oh stern word — Nevermore!*

Das alles sind Punkte, die es schwer machen, die Vermutung einer Beziehung ohne weiteres von der Hand zu weisen, die aber zugleich den feinen Spürsinn für klangliche und expressive Schönheit und die gewaltige Steigerung durch die Zuhilfenahme der oben angedeuteten rationalen Methode erkennen lassen. Denn bei, oder besser gesagt, trotz allen unzweifelhaften Verpflichtungen gegenüber literarischen Vorlagen, die noch durch inhaltliche Parallelen und Berührungen vermehrt werden<sup>135</sup>, ist durch Originalität der Komposition, Ausbeutung der equality-Elemente und Systematik einer intensiven Durcharbeitung ein Kunstwerk ohne seinesgleichen in der englischen Literatur geschaffen worden.

Die Wirkung des "Raven" erstreckt sich hauptsächlich nach zwei Seiten hin, einer musikalischen und einer stimmungshaften, an denen der Refrain einen großen, fast ausschlaggebenden Anteil hat. Mit dem *Nevermore* ist der dunkle, unsagbar traurige, lastend aufschwellende

<sup>133</sup> a. a. O. S. 345.

<sup>134</sup> The Poetical Works of J. R. Lowell, ed. by Th. Hughes, London 1903, S. 1. Den Refrain *Evermore* verwendet der Dichter in "The Sirens", S. 3 (1840).

<sup>135</sup> s. Ingram a. a. O.



und seufzende, schaurig-gespensterhafte Grundton angeschlagen, der infolge des Schemas *a b c b b B* allein lautlich betrachtet viermal in jeder Strophe mit jener gedämpften, melancholisch-düsteren Färbung des *o-re*-Klanges auftreten muß. Mit diesem musikalischen Element in seinen mannigfaltigen Kombinationen, Schattierungen und Nuancen ist zugleich ein stark stimmunghaftes gegeben; beide durchdringen einander in wunderbarer Ergänzung und Harmonie. Das *Nevermore* zeugt Atmosphäre: eine ahnungsschwere, geheimnisvolle, traurig-furchtbare Welt unnennbarer Verlassenheit und Unwiederbringlichkeit dämmert hinter ihm auf, eine sich lähmend auf den Zuhörer legende Bedrückung und peinigend-spannende Unruhe schwelt in seinem Klang. Lange vor seinem Auftreten irrlichtert es schon in dem *nothing more* und *evermore* und bleibt dann, pathologisch bis zur Selbstquälung beharrend, bis zum Ende in seiner sinnbetörenden Monotonie, noch im Ausklang keine Erlösung von ihm bringend, sondern mit erhöhter Bedeutsamkeit sein unerbittliches *Nevermore* wieder aufdrängend und gähnende Leere hinter sich lassend.

Man mag zu solchem Gefühlsinhalte stehen wie man will; man mag ihn überreizt, krankhaft übersteigert nennen. In seiner künstlerischen Projektierung ist er durchaus wahr; seine Gestaltung ist groß. Jede Refrainanwendung ist im Grunde genommen ein Abweichen von real-natürlichen Linien und, bald bewußt, bald unbewußt, ein Hinüberspielen in eine gesteigerte irrationale Seins- und Empfindungswelt, Symbol für ein nicht anders Ausdrückbares. E. A. Poe wurde das seltene Geschenk zuteil, ein großer Beherrscher und Vollender in diesem Bereich sein zu dürfen.

Noch einmal in "Ulalume" läßt Poe solche düster schimmernde Stimmung aufglimmen wie im "Raven". Kunstvolle Einförmigkeit und schwüle Unbestimmtheit sind wundervoll für das ganze Gedicht ausgebeutet worden. Lotte Menz sagt darüber <sup>136</sup>: "Das stete — wie kraftlose — Zurückfallen auf denselben Ton, dasselbe Wort, bringt einen Zug unsagbarer Müdigkeit in seine Verse, eine tiefe Trostlosigkeit, eine Traurigkeit, die, unentrinnbar in einen engen Kreis geschmiedet, ohne Hoffnung und ohne Ende ist, aber voll von einer geheimnisvollen, monotonen Melodie." Gewiß wird die Stimmung beherrscht durch Gleichklang, Wortwiederholung, Parallelverse — eine nicht geringe Rolle spielt aber auch der Refrain. Er gibt in seinem stehenden Rahmenwerk die feste Basis der Landschaft und Situation, er stellt in seiner Entwicklung gegenüber das Einst und Jetzt und suggeriert eingetretene Wandlungen. Gerade doch durch die Kehrstrophe ist die Unentrinnbarkeit aus dem dämonischen Kreislauf der Wiederkehr gleichen Geschehens versinnbildlicht, gerade sie klopft mit atembeklemmender Angst an die Pforten des rätselhaften Warum.

In kunstkritischer Beurteilung hat dieses Gedicht große Unklarheit über das Wesen des Refrains hervorgerufen. R. H. Stoddard läßt sich aus über die "repetitions which show more conclusively than any thing in the language the absurdity of the refrain when it is allowed to run riot, as it does here" (Works I 149). Der Schreiber irrt. Wiederholung und Refrain sind zwar miteinander verwandt, aber in ihren Gradstufen und formaler

---

<sup>136</sup> Die sinnlichen Elemente . . . S. 46.

Unterscheidungen bis zur Zusammenhangslosigkeit voneinander getrennt, sodaß etwaige Geschmacklosigkeiten des einen Teils nicht auf Konto des anderen gesetzt werden dürfen. Im übrigen wendet “Ulalume” den Refrain im Gegensatz zur Wiederholung und zu Parallelversen äußerst dezent an. Die gleiche Unklarheit beweist der Autor, wenn er gelegentlich der Betrachtung von “Lines to Helen” schreibt: “...the dignity of which they violate, however, I think by the introduction of the refrain principle” (Works I 162) und als Beispiel heranzieht:

And purified in their electric fire,  
And sanctified in their elysian fire.

Es liegt hier doch auch nicht die mindeste Spur von Refrain vor, da das Couplet nur Veränderung durch variierende Wiederholung erfährt und sonst kein einziges Mal wiederkehrt.

Beruhete schon die Wirkung von “Ulalume” auf sorgfältiger Auswahl der Vokale und Konsonanten, einer feinen musikalischen Abtönung ihres Klangcharakters und Modulation des Tonfalles, so liegt höchste Entfaltung dieser Tendenz in dem Onomatopoem “The Bells”. Flüchtige Responsionen, an denen das Gedicht übersättigt ist, lassen klare Refrainlinien nicht so deutlich hervortreten. Zudem bewirken inhaltliche und lautliche Veränderungen eine starke Auflockerung, Verflüchtigung, Verschleierung derselben. Doch stellen Eingang und Ende jeden Abschnittes in ihren unverkennbar gleichen organischen Verhältnissen wenn nicht einen Refrain im üblichen, althergebrachten, so doch im übertragenen Sinne dar. Refrainansatz in der Art eines Leitmotivs liegt zudem vor in den Zeilen:

*Keeping time, time, time,  
In a sort of Runic rhyme.*

In den angedeuteten Refrainlinien offenbart sich Poes große sensible Flexibilität: gleiche oder doch einander entsprechende Worte — und in ihnen ein bewegter Wechsel des Rhythmus, ein sich auftürmendes Gebäude musikalischer Klangfolgen, schwingend steigender und sinkender Tonfall, eine Kette von einander ablösenden Gefühlserregungen durch Änderung weniger Partikel. Die geistig-seelischen Prozesse sind es, die bei sich homogen bleibendem Material unablässig neu erzeugt werden, erzeugt aus dem magic of words, das in akustischer Vision die Welt der Glocken erstehen läßt. "The very spirit — the spirituality — the essence and aura of the musical bell-metal, with all its golden and silver and brazen tones"<sup>137</sup> strömt aus dem Klang

*Of the bells, bells, bells,  
Of the bells, bells, bells, bells,  
Bells, bells, bells —*

*To the rhyming and the chiming of the bells!*

Es erübrigt sich, auf Poes andere Refrainbeispiele näher einzugehen. Formal betrachtet sind "Annabel Lee", "Eldorado" und "Bridal Ballad" stark variiert bis auf das durch die Überschrift schon angegebene Stichwort, inhaltlich dienen sie einer Stimmungskunst, die zu kennzeichnen oben versucht wurde.

Mit E. B. Browning<sup>138</sup> kommen wir zu einer grundsätzlich neuen Erscheinung in der Viktorianischen Zeit. Schon rein äußerlich wird sie kenntlich gemacht: durch die oftmalige Herbeiziehung des Refrains. Er ist kein

<sup>137</sup> The Compl. Works of E. A. P. Virginia Edition, New-York, I 287.

<sup>138</sup> The Poetical Works, ed. by F. G. Kenyon, London 1914.



Experiment mehr, keine Entwicklungserscheinung, sondern gewinnt eine feste Stelle in der Schätzung und Anwendung, ist Schaffensgesetz, Stilmittel. Ich glaube das betonen zu müssen, da bisher m. W. kein einziges Mal darauf hingewiesen worden ist, ebensowenig wie bei Burns und der Elisabethanischen Periode.

Die Dichterin nimmt eine Mittelstellung ein, sie schlägt Brücken nach rückwärts und vorwärts. Der Einfluß der Volksballade, Burns', W. Scotts ist nicht zu verkennen. Allerdings liegt er nicht so offen zutage wie Kellner<sup>139</sup> das nahelegt: "Noch deutlicher wird der Zusammenhang, wenn man die Strophenform vergleicht: Die Schweifreimstrophe mit dem Refrain im Innern führt bei E. B. Browning wie bei Rossetti und Swinburne mit absoluter Sicherheit auf Percy, W. Scott und Ritson zurück." Zunächst steht in dem angezogenen Beispiele "Rhyme of the Duchess May" (S. 229) (a a R b b a) der Refrain gar nicht im Schweifreim. Das wäre doch die eigentliche, erwähnenswerte Kunst, wie sie z. B. Tennyson in "The Lady of Shalott", "The Sisters", "A Dirge" meisterhaft gelungen war. In der Ballade ist solche Stellung sehr selten, vgl. etwa Ritson S. 77: a a a b-R c c c b-R und S. 245: a b R c b R, Bishop Percy's Folio Manuscript (London 1868) S. 595: A A a b c c B. Doch an einer beliebigen Stellung des Refrains in der Strophe außerhalb des Schweifreims ist nichts Besonderes hervorzuheben. Sie entspricht einer ebensooft üblichen wie kunstlosen Einschlebung des Kehrreims, wie sie vor allem die Robin-Hood-Balladen pflegten. So liegt denn auch, abgesehen von der starken Stimmungswirkung, in dem

<sup>139</sup> Leon Kellner, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria, Leipzig 1909, S. 324.

“Rhyme...” tatsächlich keine Kunstleistung in rein strophentechnischer Beziehung vor. Die müßte vielmehr in den Gebilden “The Sleep” (S. 130), “The Curse” (S. 520): a a b c c B, “Viktoria’s Tears” (S. 138):

a b c b d e d d f E, “Voices” (S. 173): A a b b c d e d  
 2 3 4 3 4 4 2 3 4

e c F C, “Insufficiency” (S. 311): a b b a A, “A Denial”  
 4 3 2 3

(S. 309): a b a b c d d C u. a. m. gesucht werden.  
 5 3 5 5 3 5 5 3

Man möge sich einmal den kompositionellen Aufbau der “Voices”-Strophen in “A Drama of Exile” (S. 173) vergegenwärtigen und sehen, mit welcher künstlerischen Wirkung sich Reim-, Refrain- und Inhaltslinien fugenartig überschneiden. Durch die stehend wiederkehrenden Zeilen zu Anfang und Ende ist eine feste Refrainumklammerung gegeben, bei der die variierende Zeile das Moment der Belebung in sich trägt. *O we live, O we live* ist das zugrunde gelegte Leitmotiv, der Führton, mit dem Kindheit, Jugend, Alter, der Liebende, Dichter, Philosoph und Schwelger das Leben begrüßen und ihren Gesang anheben. Ihrer Frage nach dem Wert des Lebens dient der mittlere Kehrreim, der die ganze Fülle des Lebensvermögens zeichnet und den langsamen Fortschritt des Gedichtes dartut:

|                            |                 |  |
|----------------------------|-----------------|--|
| <i>Yet is it all</i>       | <i>in vain?</i> |  |
| „ <i>do we strive</i>      | „ „ ?           |  |
| „ <i>is it tuned</i>       | „ „ ?           |  |
| „ <i>do we teach</i>       | „ „ ?           |  |
| <i>For is all laughed</i>  | „ „ ?           |  |
| <i>Shall it be climbed</i> | „ „ ?           |  |
| <i>For is it not loved</i> | „ „ ?           |  |
| <i>Is it not all</i>       | „ „ ?           |  |

Unter feiner Anwendung bühnentechnischer Hilfsmittel wird ihnen durch den vorüberziehenden Chor singender Kinder die Antwort gegeben, die in ihrer nahezu unveränderten Wiederkehr die Unveränderlichkeit eines Lebensgesetzes symbolisiert:

*Rock us softly  
Lest it be all in vain.*

Wiegt uns sanft, damit unser junges Leben blühen kann.  
Wir Kinder sind das Leben!

Bei solcher aus künstlerischer Intuition und vollendet dichterischem Können geborenen Verwendung des Refrains als Kompositionsglied kann man kaum nach offensichtlichen Zusammenhängen und Vorgängern suchen — man müßte schon auf Wyatt und die Elisabethanische Zeit zurückgehen, vielleicht kämen Shelley und Tennyson mit einigen Stücken in Betracht. Es wäre noch zu untersuchen, ob hier Verbindungen vorliegen. M. E. scheint jedoch in der Strophenkomposition das individuelle Formgefühl der Dichterin mehr als irgendeine literarische Einwirkung entschieden zu haben. Sie hat neue Formen — zeitweilige Unbestimmtheit und Zerfluß derselben deuten schon ein nicht in traditioneller Umgebung gefestigtes Eigenwesen an.

Ist somit ihre Stellung in stilistischer Hinsicht wesentlich selbständig, so klingt das Zunutzemachen, die Herbeiziehung des Kehrreims zu einem inhaltlichen Zwecke bekannter. Tennyson und Poe hatten die Souveränität des Refrains gelten lassen; er gab wie in "Far-far-away" ideenkeimenden Inspirationsboden oder wurde wie in "Oriana", "Eleanore", "The Bells" usf. um seines Klanges oder seiner lyrisch-rhythmischen Wirkung willen gesucht. Doch bei Burns diente er inhaltlichen Motiven.

In gleiche Ebene wird er bei E. B. Browning gestellt. Er erhält seinen Wert aus der Einbeziehung ins Gedichtganze, er muß etwas ausdrücken, das dieses hebt und steigert, abschließt und befestigt in gedanklicher, intellektueller, seelischer und seltener nur in rein stimmungshafter Beziehung, er steht also nicht so sehr um seiner selbst willen. Die wenigen Ausnahmen wie etwa "The Romaunt of Margret" und "The Rhyme of the Duchess May", wo er z. T. aus euphonischen Gründen steht, sind mir bei dieser Beurteilung wohl bewußt. Sie ändern aber nichts an dem entgegenstehenden Grundtypus.

In ästhetischer Hinsicht unglücklich gewählt ist die Art, den Refrain zum Schlußglied einer logischen Betrachtung zu machen, wobei die ihm zugehörige Gefühlsintensivierung verloren geht und die Zurückkehr auf stets ein und dasselbe Ergebnis eines Gedankenprozesses sowohl unwahrscheinlich als auch unkünstlerisch wirkt. Das Gefühl einer hinzutretenden kaum verhüllten didaktischen Absicht verstimmt zudem sehr. Als Beispiel diene "The Image of God" (S. 73). In diesem Falle gibt der Refrain für jede Strophe das Thema an: *Thou! art thou like to God?*, worauf dann die Sonne, Erde, Seele angerufen werden mit dieser Frage. In Zweifeln, mit Gründen, Bedenken, Folgerungen wird eine regelrechte Erörterung entwickelt, um in der Verneinung des Refrains das Fazit zu ziehen: *Thou art not like to God*, bis schließlich die Gottgleichheit in der letzten Strophe Christus zugesprochen wird. Man sieht: demonstrierender rhetorischer Predigtton mit dem Refrain in engster Beziehung zum Inhalte, wo aber auch nicht durch die Wiederkehr einer stehenden herausgehobenen Zeile Wärme und Über-



zeugung geweckt werden können. In "The Sleep" (S. 130) entspinnt sich aus dem Ritornell, das, dem Psalm 127, 2 entnommen, als Motto vorangesetzt ist, eine programmatische Abhandlung in demselben Stile über Himmelsgnade, Seelenberuhigung und Ermunterung, die jenes Verheißungswort *He giveth His beloved sleep* schenkt, wobei Parallelen, Kontrastierungen, Beispiele aus Menschen- und Naturreich beweisen und erläutern müssen. Es ist ein arger Mißton vorhanden zwischen der kindlich-gläubigen, herzensstarken Einfachheit des Bibelwortes und der Art, im Kreise herumzudrehen und von allen Seiten zu betrachten und anzubohren, wie es der Refraingebrauch mit sich bringen kann und es hier in ganz bedenklicher Weise getan hat. Auch in den Reflexionen und logischen Auseinandersetzungen eines Gedichtes wie "The Dead Pan", "An August Voice", "The Curse" u. a. m., in die der Refrain verwoben wird, stört seine bis zur Starrheit erhärtete Wiederkehr empfindlich. Carlyles Anwendung des Leitmotivs, die auf Überredung, enthusiastisches Mitreißen und Wirkung um jeden Preis ausgeht und in einer rhythmischen Prosa möglich ist, ja zu einem bedeutsamen Stilmittel wird, zeigt hier ihre Beschränktheit für eine Hinüberleitung auf das Gebiet der Poesie — eben weil ihr die Freiheit der Intuition genommen ist. Wie unendlich erhabener, hymnischer klingen demgegenüber die freien Parallelismen der Bibel.

Durch starke Variierung des Refrains wird allerdings einem ermüdenden Fluß der Betrachtung z. T. vorgebeugt. Die Kehrzeilen in "Calls on the Heart" (S. 299) stehen in enger, kunstvoller Verbindung zueinander. Jede nimmt unter leichter Modulation den zweiten Teil der vorangegangenen Kehrzeile als erstes Glied in sich auf:

1. *Free hearts are better so.*
2. *Good „ „ calmer so.*
3. *Calm „ „ wiser so.*
4. *Wise „ „ warmer so.*
5. *Warm „ „ fuller so.*
6. *Full „ beat higher so.*
7. *High „ must grieve even so.*
8. *Grieved „ „ break „ „*
9. *Broken „ „ triumph so.*

und verdeutlicht so die fortschreitende Entwicklung. Ein Maschennetz von Beziehungen breitet sich über die Strophen, einander ablösende Echos und Erinnerungsrufe wallen zwischen ihnen und lockern die Betrachtung mit Gefühlsmomenten auf, machen sie beben und leise erglühen.

Ein uraltes Element steckt zwar in der hier zur Geltung kommenden Anwendung des Refrains. Der Text jeder Strophe interpretiert, illustriert ihn, will ihn erschließen in seinem Bedeutungsinhalte, will Vorbereitung auf einen wirksamen Abschluß sein. Dem Volksrefrain gelingt das aber überzeugender, mitteilbarer, lösender, tiefgreifender, da er viel mehr auf ein Allgemeines, jedem Menschen Verbundenes ausgeht, da er einfacher in seinen Inhalten und intensivierender in seinen Gefühlskomplexen ist. Dagegen steht mit E. B. Browning ein moderner Mensch vor uns mit all seinen individuellen Problemen, seinen Eigenbedingtheiten, seiner Kompliziertheit, seinem Grübeln und Suchen, das andere Menschen nicht in dem Maße berührt wie ihn selbst. Und dann ist die seelische Wirkung durchweg auf das gedankliche Gebiet verschoben, oft bis zur Spezialisierung ins Intellektuelle. Dadurch muß sich beim Refrain eine ge-

wisse Sprödigkeit, Kälte, an Schema erinnernde Regelmäßigkeit und Rationalität einstellen, die mit ihren rhetorischen Stilmitteln des Anrufs (S. 57. 119. 538), Ausrufs (S. 138. 139), Fragens (S. 72. 73. 271), Imperativs (S. 120. 180. 203) und Optativs (S. 75. 137) auf die Dauer unerträglich wird, jedenfalls trotz aller Emphasis nicht mitreißen kann. Und wenn in anderen Fällen (S. 135. 204. 267. 298. 303. 303. 531) eine ganze Strophe nur auf dem kleinen Kopf eines einzigen Refrainwortes rotiert — Burns' und Byrons Diktion! —, so geht auch hier jegliche tiefe Gefühlswirkung verloren, und es bleibt übrig die wortgewandte Geschicklichkeit, jeden Satz mit demselben Worte enden zu lassen.

Man wird in solchen Fällen nur zu sehr an die doch auch möglichen Grenzen des Refrains erinnert, von denen Dabney<sup>140</sup> sagte: "But the scope of the refrain is, in the end, limited, and limits the verse. It would handicap strong emotion, so that in really fervid verse we never find it used. The utterance of passion cannot pause for studied melliflence." Wenn es dennoch der Ballade, Tennyson, Poe und Rossetti gelungen ist, durch den Refrain "strong emotion" und "passion" mitzuteilen, so dürfte das bei den zur Rede stehenden Gedichten E. B. Brownings kaum zutreffen. Man spürt vielmehr in ihnen überall den gleichen Grundzug: das Bemühen, Ringen um die Form, das Streben nach technischer Beherrschung und stilistischem Können. Darin hat die Dichterin auf dem Gebiete des Refrains zweifellos manches erreicht: Glätte, Ebenmäßigkeit, Gewandtheit in formaler und inhaltlicher Durchführung entwickeln sich gleichmäßig

<sup>140</sup> J. P. Dabney, *Musical Basis of Verse*, London (Longmans) 1901, S. 132.

in seiner Anwendung. Aber den meisten Stücken haftet eine Note ihrer Herkunft aus einer operierenden Bewußtheit an, die nur zu deutlich durch die beiden Briefstellen illustriert wird: "I have worked at poetry"<sup>141</sup> und "The early fancy turned into a will".<sup>142</sup>

Das ist die eine Seite ihres Schaffens, um deretwillen die Zeitkritik (North America Review, July 1842) von der "sculptured beauty" ihrer Gedichte sprach und die fast dazu angetan zu sein scheint, die selteneren warmen, reflexionsfreien und gemüts tiefen Töne um so vernehmlicher klingen zu lassen. Verloren träumend huscht das *Margret, Margret* — nach Ingram<sup>143</sup> "the earliest known specimen of Miss Barrett's use of the refrain, a metrical, euphonic adornment" — durch den Gesang "The Romaunt of Margret" (S. 99) und erfährt gelegentlich ergreifende Steigerung, wo es mit in den Text einbezogen wird, wie in Strophe 12. 14. 20. 24. 25. Welche zarte Idylle wird ebendort angesponnen, wo wie zu einem stehenden Rahmenwerk viermal die Zeilen refrainartig anklingen:

*It trembled on the grass*

*With a low, shadowy laughter.*

In volkstümlicher Schlichtheit untermalt der Kehrreim in "The Romaunt of the Ganges" (S. 109) Szene und Stimmung, in seiner ruhigen Unveränderlichkeit und Getragenheit — *The river floweth on* — ein Symbol für das ewig-hehre Wallen der heiligen Fluten. Oder neckisch umschlingt er mit humorvoller Wichtigkeit das grotesk-heitere Genrebildchen des großen Gottes Pan (S. 537),

<sup>141</sup> Letters of E. B. Browning addressed to R. H. Horne, ed. by Townshend Mayer, London 1877, II 119.

<sup>142</sup> ebd. I 158.

<sup>143</sup> J. H. Ingram, E. B. Browning, London 1889, S. 20.



wie er Musik macht *Down in the reeds by the river*. Welche Fülle von klingenden, singenden Verbindungen ersprießt hier. Leicht, flüssig wie das Wasser wechselt der Refrain, melodiös wie die Wellenkreise des Flusses. Stimmungsvoll, doch leider infolge der Weitschweifigkeit der Erzählung manchmal seine Wirkung einbüßend, läutet das *Toll slowly* wie trauriger Glockenklang in das Singen und Sagen von der schönen, stolzen Duchess May (S. 229). Mit ganz weichen, flüchtigen Pastellstrichen wird auch hier eine Umrahmung sacht angedeutet durch die sechsmalige Wiederkehr der Zeilen

*Oh, the little birds sang east,  
And the little birds sang west.*

Tief ergreifend beschließt in dem Wiegenlied der verlassenen Frau ("Void in Law" S. 523) das *Sleep* jede Strophe. Es ist, als wenn in ihm aller eigener Schmerz zur Ruhe gebettet werden sollte, so leidvoll klagend klingt es. Mittel der Responion sind angewendet. Das *Sleep* ist das Kennwort, das sich durch das ganze Gedicht hindurchzieht. Ohne Berücksichtigung der Responion und ihre Einbeziehung ins Problem der refrainartigen Wiederholung sind manche Gedichte kaum voll zu würdigen. Die erste Strophe von "Weariness" (S. 75) diene zur Veranschaulichung:

Mine eyes are *weary* of surveying  
The fairest things, too soon decaying;  
Mine ears are *weary* of receiving  
The kindest words — ah, past believing!  
*Weary* my hope, of elb and flow;  
*Weary* my pulse, of tunes of woe:  
My trusting heart is *weariest*!  
I would — *I would, I were at rest!*

Eine düstere, glimmende Melancholie, eine Dialektik zer-

reißender, schmerzlicher Verzweiflung bis zur Aufgabe der Lebensinstinkte brütet in diesen Zeilen. Das Herumkreisen der Worte um *weary* deutet Blindheit und Abgestumpftheit aller Gefühle durch den Schmerz an, die nur den in den Refrain als Steigerung aufgenommenen Wunsch als Erlösung kennt: *I would, I were at rest!* Die Entsprechung von der auszudrückenden Stimmung und Gestaltung, von Text und Refrain ist hier meisterhaft getroffen.

Die Unentrinnbarkeit müder Monotonie durchzieht auch das Gedicht zum Tode ihres Bruders, "De Profundis" (S. 535). In allen Schattierungen klagender Resignation steht der Refrain, bis er, zum Schluß sich erhebend und gewaltig steigernd, fast als unveränderlicher Kehrreim verharret und zur Hymne sich wandelt:

21. *I trust Thee while my days go on.*

22. *I praise „ „ „ „ „ „*

23. *I thank „ „ „ „ „ „*

24. *Smiling — so I. Thy Days „ „ .*

So ist der Refrain bei E. B. Browning Ausdruckszeichen zweier Welten, einer Gedanken- und Gefühlswelt. Dort verbindet er in systematischer Anordnung Strophen, die sich "zu einer gedankenmäßigen Ausführung aneinander-schließen" (Meyer), ist Stück einer Definitions-poesie und verschmäht nicht die Mittel der Rhetorik. Hier ist er fast still, einfach — aber warm mitführend und Herz und Gemüt gewinnend. Ausschmückend und intensivierend verweilt er beim Eindruck eines Bildes, einer Situation, steigert ein Gefühl durch immer neue Konzentrierung seiner Regungen, sammelt und vertieft diese, sich von allen in ihnen schlummernden imaginären Kräften voll-saugend. Jene Gedichte kennt der Literarhistoriker,

diese sprechen zum Menschen und haben die Wirkung auf ihre Zeit und Nachwelt nicht verfehlt.

Eben dieser letzten Richtung sollte D. G. Rossetti<sup>144</sup> ein begeisterter Schüler und großer Vollender werden. Er berauscht sich an den dunklen, süßen Tönen, die einigen ihrer Dichtungen entquillen<sup>145</sup>; der Reiz des in der Mitte der Strophe eingeschalteten Kehrreims entgeht ihm nicht. Darüber hinaus ist Poes "Raven"<sup>146</sup> mit dem ahnungsschweren, klanggesättigten *Nevermore* von tiefgreifender Wirkung auf ihn, desgleichen die echoreiche Sprache Coleridges. Früh versenkte er sich in das Studium der alten Volksballade<sup>147</sup>, in deren weite Spannungen und Linien er sich einfühlt, deren Melodien so sehr sein eigen werden, daß in "Sister Helen" ein Stück jener dramatisch-düsteren und wilden Größe einer Edward-Ballade wiederauflebt und sogar im Aufbau und in der Zeilenschreibung der Strophe der formbildende Nachhall bis zur Übereinstimmung spürbar ist.<sup>148</sup>

Das sind Einwirkungen, die mit der elastischen Tragkraft eines wirklichen Dichters aufgenommen, innerlich verarbeitet und mit der Freiheit künstlerischer Schöpfung in eigenen Gebilden lebendig wurden. So ist z. B. die Verwendung des Refrains in "Sister Helen", "Eden Bower", "Troy Town" u. a. durch innere und äußere Wandlungen, nämlich infolge der künstlerischen Inten-

<sup>144</sup> The Poetical Works of D. G. Rossetti, ed. by W. M. Rossetti, London 1905.

<sup>145</sup> s. Kellner S. 472 Fußn. 1.

<sup>146</sup> s. K. Horn, Studien zum dichterischen Entwicklungsgange D. D. G. Rossettis, Normannia Bd. 5, Berlin 1909, S. 28 ff.

<sup>147</sup> Brief vom 18. 9. 1849; in: D. G. Rossetti, His Family-Letters, ed. by W. M. Rossetti, London 1895, II 51.

<sup>148</sup> s. Horn S. 91 ff.

tion und der z. T. völligen Umgestaltung der äußeren Form, ungeheuer weit von dem alten Volksrefrain entfernt, in dem doch der Ausgangspunkt liegt.

Der Refrain erfüllt bei Rossetti sowohl eine musikalische als auch inhaltlich darstellende, beschreibende Aufgabe. Zunächst ist ihm hinsichtlich der Lautwahl eine gewisse melodiose Schönheit zu eigen, die in Beispielen wie *Sing Eden Bower — A little while, a little love — He said: "O world, what world for me?" — O Troy's down, Tall Troy's on fire — In Autumn at the fall of the leaf* — eines rhythmischen und klanglichen Eigenreizes nicht entbehrt. Sie kommt weiterhin zum Ausdruck in dem Verhältnis der Kehrreime zum Strophengebilde. Hier klingen sie, eingeflochten oder abschließend wie sie sind, in die vielgestaltige Harmonie der Verse ein. Dadurch, daß sie in ihrer inneren Bedeutung entweder Parallelmotive oder eigene, selbständige Linien darstellen, schaffen sie eine polyphonische Poesie (s. S. 66. 327. 322. 305. 308. 315 usf.), die in ihren Leitmotiven und Führtönen, Variationen und Verflechtungen einen fugenartigen Charakter annimmt. Das Erleben spielt sich in mehr als einer Ebene ab und nicht in dem Nacheinander, das der Sprache sonst nur möglich ist, sondern durch Wiederholung und chromatische Veränderungen — ähnlich wie durch Gebrauch der Klammer in "The Blessed Damozel" — in einem eigenartigen Nebeneinander, in einer Koordination, die auf Vertiefung und Komplexheit der Stimmung dringt und ein Wesensmerkmal musikalischer Gestaltung ist. Gegenüber solcher zumeist verweilenden Funktion des Refrains bringt der Dialog oder die epische Erzählung das jeweilige Fortschreiten in den einzelnen Handlungs- und Empfindungsstufen.



In seiner deskriptiven Aufgabe zeichnet der Refrain mit feinen, treffenden Zügen den Zustand oder die Veränderungen auf, die ein Erlebnis oder Bild von wesentlicher Bedeutung in der Seele des Dichters annimmt. F. Olivero hat in seinem überaus gelungenen Aufsätze "Il ritornello nella poesia di D. G. Rossetti"<sup>149</sup> das Verständnis für die feinsinnige Refrainverwendung erschlossen. Ihm folgend, soll diese durch eingehende Analyse einzelner Gedichte veranschaulicht werden.

Gleich die in "Sister Helen" zwischen der Konstruktion der Strophe und derjenigen des Refrains bestehende Parallelität weist auf die Höhe des künstlerischen Gestaltungsvermögens hin. Der mit feinen Akzentwerten versehenen Dreiteilung der Strophe in die Rede des Bruders, in die der Schwester und in den Refrain entspricht die Aufteilung des Refrains in drei Sätze. Von ihnen sind die beiden ersten unveränderlich und ordnen sich, indem sie im Dialog die jeweilige Anrede bedeuten, der Stropheneinheit bis zur syntaktischen Verschmelzung ein. Und zwar ruft uns der erste unermüdlich die Gestalt Helens vor Augen in ihrer gleichbleibenden, grausigen Entschlossenheit und Unerbittlichkeit und vertieft so den Gegensatz zu dem unschuldigen, unwissenden Kinde ihr zur Seite und den flehenden Gestalten der drei Ritter, des Vaters und der Braut.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> Saggi di Letteratura Inglese, Bari 1913, S. 283 ff.

<sup>150</sup> He cries to you, kneeling in the road,

*Sister Helen.* (Str. 29).

Her clasped hands stretch from her bending head,

*Sister Helen.* (Str. 33).

She may not speak, she sinks in a swoon,

*Sister Helen.* (Str. 34).

They have raised the old man from his knee,

*Sister Helen.* (Str. 38).

Der zweite Kehrreim läßt uns die tiefe Verlassenheit Helens und ihre trostlose Lage ahnen, indem er uns mit der Monotonie verborgener Klagelaute den einzigen Menschen nennt, der ihr zugegen ist, an den sie sich, wenn auch unverstanden, wenden kann. Denn eine herbe Ironie wollte es, daß das Brüderlein über die bloße Gegenwart hinaus ihr auch nichts bedeuten kann, steht es doch ohne Ahnung all den erbarmungslosen tragischen Zusammenhängen gegenüber.

Bei dem dritten Refrain hat das Merkmal der Ballade, die stehende oder erweiternde Wiederholung, eine durchgreifende Veränderung erfahren. Es taucht allerdings in den beiden umrahmenden Teilen auf. Hier bringt das unveränderliche *O Mother, Mary Mother* den höchsten geistigen Aufschwung der Seele aus ihrer erdgebundenen Verblendung, den Schrei des Innern aus tiefster Not und Verzweiflung. In dem Nicht-ein-noch-aus-Wissen zwischen den folternden Rufen des Gewissens und den frohlockenden und vorwärtstreibenden Rachegeleüsten fleht dieser gequälte Aufschrei erschütternd aus den Tiefen des Unbewußten, fleht, wo Helen selbst nicht erfleht werden kann. Das ist der grausige Widerspruch. Als bewußte Kontrastierung zu dieser weicheren Regung eröffnet der andere Refrainteil: *between Hell and Heaven* den bleibenden düsteren Hintergrund, von dem sich das Geschehen und Bild jeder Strophe abhebt, und malt in seinem starren Gleichmaß die magische Tragik des Schuldig- und Verworfenseins.

Diesen beiden festen Umrahmungsstücken ist ein sich beständig veränderndes Element eingebettet, das seiner Umgebung die Färbung des trüben, grellen, dissonierenden oder weicheren Stimmungscharakters verleiht

wie die Terz dem Akkorde Dur- und Moll-Klang. Jeder Fortschritt des Dialogs spiegelt sich in ihm wieder; jede Erregung in der Seele der Heldin, die durch die freimütigen Worte des Bruders erweckt wird, klingt in ihm nach, bald in düsteren Fragen, bald in jähem, beklemmtem Auflachen oder heiserem Schrei. Ein feines Werkzeug psychologischer Versenkung, offenbart es alle verborgenen Bewegungen des Gemütes, interpretiert sie und wird durch seine äußerst nuancierten Abstufungen zu einem ausdrucksvollen Faktor in der Darstellung der Seelenvorgänge. Ja, deren Höhepunkte liegen nicht im Dialog, so enthüllend, intensivierend und reich an dramatischen Konflikten er auch immer ist, sondern eben im Refrain. Denn dieser spricht mit einer wunderbar offenen und klaren Direktheit des Ausdrucks, mit überwältigender Konzentriertheit und gesteigerter Intensität die Stimmung, das Ding, den Vorgang selbst aus, sodaß das Geschehen geradezu von Refrain zu Refrain getragen und fortgeführt wird.

Helen, in der Dämonie ihres Zauberwerkes steht sie vor uns. Willenlos ist sie den dunklen Mächten ausgeliefert. Angst, Bestürzung,

*(O what is this, between Hell and Heaven?),*

Entsetzen, hysterische Besessenheit spielen mit ihr, härmen sie ab:

*How pale she is, between Hell and Heaven!*

Schon drei Tage währte ihr Spuk,

*Three days to-day, between Hell and Heaven!*

Doch immer noch hält sie ihn an, und nun:

*What rest to-night, between Hell and Heaven?*

Denn das Ende ihres Werkes ist nahe. Draußen ertönen

schon die Hufschläge heransprängender Pferde; ihre Reiter,

*Who should they be, between Hell and Heaven?*

Ein Triumphgefühl durchbebt sie. So war die Beschwörung nicht vergebens, sie hat gewonnen:

*Her hour at last, between Hell and Heaven.*

Vor ihr erscheinen die Ritter, die um das Leben des Geliebten flehen. Aber grausig erschallt ihr Lachen, schneidend, kalt, grausam, herzlos, —

*Why laughs she thus, between Hell and Heaven?*

Sie höhnt,

*Cold bridal cheer, between Hell and Heaven!*  
ironisiert,

*If he have prayed, between Hell and Heaven!*  
schürt ihre Rachegelüste,

*Fire at the heart, between Hell and Heaven!*

Doch den Triumph hat sie teuer erkaufte, gegen Hingabe aller edleren Gefühle:

*Love turned to hate, between Hell and Heaven!*

Und nun, als sie ihre Genugtuung, ihre ruchlose Freude zu kosten versucht, wandeln sie sich in Bitternis:

*Is the hour sweet, between Hell and Heaven?*  
in angsterfüllte Zweifel:

*Is this the end, between Hell and Heaven?*  
und Weheruf des Gewissens:

*Alas, alas, between Hell and Heaven!*

Ihr Sieg ist vollständig: der treulose Geliebte liegt in Todeskrämpfen, die Ritter, der Vater flehen zu ihr, das junge Weib ist auf die Landstraße, zu ihr getrieben worden mit stummer, schmerzzerissener, bittender Gebärde —

*What would she more, between Hell and Heaven?*



Aber in ihr lastet trostlose, furchtbare Traurigkeit. Nichts in der Welt ist verdammenswerter als ihre Tat, nichts ist verlorenener als ihre Seele, die vor dem bleichen Bilde des Ermordeten aufschrickt wie aus einem Traum:

“But he and I are sadder still,

*Little brother!*

*(O Mother, Mary Mother,*

*Most sad of all, between Hell and Heaven!).”*

Der Rausch der Rache ist vorüber, ausgelöscht das wilde Feuer, und verhängnisvoll wühlt und brennt in ihr der Gedanke an die Verdammnis, der sie anheimgefallen ist und aus deren Dunkelheit der Verzweiflungsruf gellt:

*Lost, lost, all lost, between Hell and Heaven!*

Die Funktionen des deskriptiven Refrains sind mannigfach. Bald ist er Folgerung<sup>151</sup> und Fortführung<sup>152</sup>, bald erklärende Zusammenfassung<sup>153</sup> des Geschehenen. Bald nimmt er wie ein Echo die Worte Helens wieder auf, läßt bei der Tat oder der Gemütsbewegung noch einmal verweilen und vertieft so das Erlebnis und die innere Anschauung des Lesers.<sup>154</sup> Bald bereitet er diesen vor auf eine Erscheinung oder ein Ereignis, die in der nächsten Strophe beschrieben werden, und erweckt so die Erwartung.<sup>155</sup>

<sup>151</sup> *Love turned to hate, between . . . . .* (Str. 24).

<sup>152</sup> *And they and we . . . . .* (Str. 13).

*Gold bridled cheer . . . . .* (Str. 14).

<sup>153</sup> *Three days to-day . . . . .* (Str. 1).

*Her hour at last . . . . .* (Str. 11).

<sup>154</sup> *If he have prayed . . . . .* (Str. 15).

*No, never joined . . . . .* (Str. 22).

*Will soon be past . . . . .* (Str. 25).

*His dying knell . . . . .* (Str. 36).

<sup>155</sup> *O what is this? (Str. 3).*

*What sight to-night? (Str. 7).*

*What sound to-night? (Str. 8).*

*What word now heard? (Str. 20).*

Sodann offenbart der Refrain die Gemütsbewegung<sup>156</sup> des Lesers, drückt seine Befürchtungen, Zurufe, Fragen<sup>157</sup> aus. Aber er wächst über die subjektiven Empfindungen hinaus. Vom ideellen Standpunkte aus begleitet er die Handlung, erklärt, betrachtet er, spricht er sein Urteil aus und erfüllt somit die ethische Aufgabe des griechischen Chors, nämlich die Kommentierung des Dramas, an dem er teilnimmt.<sup>158</sup>

In "Sister Helen" liegt Rossettis früheste Ballade mit Refrainverwendung vor. Mit ihr ist gleichsam das Losungswort gesprochen und mit dem ersten Auftakt gleich das Zeugnis einer überragenden Kunst erbracht. So kann unter diesen Umständen schwer von einer Entwicklung in der Gestaltung und künstlerischen Konzeption gesprochen werden, die sich etwa in den folgenden Refrainbeispielen verfolgen ließe. Denn auch sie weisen zum größten Teil die von Jiriczek<sup>159</sup> gerühmte Gleichmäßigkeit hoher Formvollendung auf. Andererseits ist der Refrain in einer solch wechselnden Fülle der Formen angewandt worden, daß eine Frage der Entwicklung und des Vergleichs ganz von selbst wegfällt. Jedes Beispiel steht für sich, zeigt neue, individuelle Züge, wirkt eigen, abgeschlossen. Der in die Mitte des Gedichtes einge-

<sup>156</sup> *Shall God not hear?* (Str. 16).

<sup>157</sup> *Whence should they come?* (Str. 9).

*Who should they be?* (Str. 10).

<sup>158</sup> *How pale she is . . . .* (Str. 5).

*Why laughs she thus? . . . .* (Str. 12).

*Is this the end? . . . .* (Str. 26).

*Hour blest and bann'd . . . .* (Str. 31).

*Most sad of all . . . .* (Str. 40).

*Lost, lost, all lost . . . .* (Str. 42).

<sup>159</sup> O. Jiriczek, *Viktorianische Dichtung*, Heidelberg 1911.

schobene Mittelrefrain etwa dient trotz mehrmaliger ähnlicher Anwendung (S. 66. 305. 308. 327) immer wieder neuen ästhetischen Effekten, die ganz besonders in dem Verhältnis und der Stellung zum Strophenganzen ihren Ausdruck erhalten. Die Kunst, die hier in der Schaffung kühner, schwieriger, aber mit sicherer Meisterschaft geformter Strophengebilde obwaltet, ist m. E. viel zu wenig gewürdigt worden. Selbst Ulmer<sup>160</sup> geht mit wenigen allgemeinen Worten darüber hinweg.

Man betrachte einmal das Gedicht "Alas, so Long!"

(S. 327:  $\overset{R}{a^1} \overset{R}{b} a^2 b b A C^1 C^2$ ). Unter 8 Versen sind 5 refrain-

haltig, ohne doch einander Abbruch zu tun oder der Gesamtwirkung den Eindruck überkünstelter Maniriertheit anzuhängen. Unter ihnen werden einmal drei, ein andermal zwei Zeilen durch den Reim miteinander verbunden. Der Grad ihrer Veränderlichkeit ist fein abgestuft. Die erste Zeile variiert den zweiten Versteil ganz leicht unter Beibehaltung des festen Gegenrefrains; die dritte Zeile dagegen ist bis auf das Refrainwort *song* sehr stark verändert. Beim Schlußritornell bleibt der erste Vers fest alle Strophen hindurch, dadurch symbolisch den Mittelpunkt bildend, der durch die Dokumentierung als Überschrift eine erhöhte Bedeutung erhält: *Alas, so long!* Die beiden folgenden Kehrreime behalten fast durchweg ihre Gestalt bei. Nur in der letzten Strophe, da der Dichter seine Seele erhebt von der müden Traurigkeit um vergangenes Glück zu der frohen Zuversicht eines dereinstigen Wiedervereintseins, wandeln sie unter sachter

<sup>160</sup> H. Ulmer, D. G. Rossettis Verstechnik (Diss. München 1910), Bayreuth 1911.

Veränderung des Verbs fundamental ihren Stimmungscharakter um, sich so dem psychologischen Verlauf des Gedichtes einfügend. Das geschieht mit derselben Feinfühligkeit, wie sie in "Sister Helen" in dem deskriptiven Refrain sichtbar war.

Reiche Refrainverschlingung findet sich auch in "Troy Town" (S. 305). Text und Refrain gehen starr nebeneinander her, als wenn sie nichts miteinander zu tun hätten. Stilistisch ist ihre Trennung noch dadurch betont, daß der epische Text in jeder Strophe einen durchgehenden Reim hat und die Ritornells durch einen anderen Reim kreuzweise verbunden sind. Und doch ist beider Beziehung eine eng verwobene. Wie in dem 1862 entstandenen Gemälde 'Helen of Troy' durch den Hintergrund des brennenden Troja die verderbenbringende Wirkung von Helens Schönheit und unwiderstehlich sinnlichem Reize versinnbildlicht worden ist, so deutet in der Ballade der Kehrreim hintergrundartig das bald eintretende Unheil an. *O Troy Town!* — noch stehst Du in Deiner Pracht und Herrlichkeit, stolz, reich, mächtig, gebietend; bald aber wird Sturz und Verderben Dich bedecken — *O Troy's down* — und über dem Schutt glühender Trümmer fluchende Klage wimmern — *Tall Troy's on fire!* Und das alles um des sündigen Verlangens, *the heart's desire*, willen, das der lüsternen Brust Helens im Tempel der Venus entquillt.<sup>161</sup>

<sup>161</sup> O. Wilde hat später in der Übersetzung eines Chores aus Euripides' "Hekuba" den Rossettischen Kehrreim übernommen:

Alas! Our country's glory, and the name

*Of Troy's fair town,*

By the lances, and the fighting, and the flame,

*Tall Troy's down.*

s. Fehr, Studien S. 16.



Diese Kehrreime, die dem einen zu “eintönig”<sup>162</sup> und dem andern zu “grotesk”<sup>163</sup> klingen mögen, stehen außerhalb von logischen Gesetzen und Bestimmtheiten. Ihre Art leitet sich schon aus der Volksballade her. Sie erstreben Bildwirkung, malerische Umkleidung, geben sinnlich erlebbare Vorstellung.

“Eden Bower” (S. 308) will mit seinen Refrainansätzen im ersten Vers, der immer auf *Adam, Lilith* oder *Eden* endet, und dem alternierenden Refrain gleichen Zwecken dienen. Nicht nur eine allgemeine geistige Anschauung und ein vager Gefühlswert werden vermittelt, sondern mit der Technik der Illustration vermag ein Bild Zug auf Zug geformt, ausgeweitet, abgerundet, farbig gestaltet zu werden. Zwei Kehrreime, aufeinander reimend und dadurch das ganze Gedicht hindurch den Fluß harmonischer Gleichklänge festhaltend, wechseln miteinander ab, die immer deutlicher und umrissener den Gegensatz zwischen der Lust und Schönheit des Paradieses und der Sünde mit ihrem Unglück zeichnen sollen. Mit *Sing Eden Bower* gehen Klang und Vorstellung des Freudigen und Glückhaften überein: bald preist der Refrain Gottes Macht<sup>164</sup>, bald begleitet er dessen Stimme und Gebot<sup>165</sup>; er spricht von singenden Vögeln<sup>166</sup>, dem Duft der Blumen

<sup>162</sup> Horn S. 82.

<sup>163</sup> Kellner S. 471.

<sup>164</sup> “Strong is God, the great God of Eden:

(*Sing Eden Bower!*)

Over all He made He hath power” (S. 310).

<sup>165</sup> “Thou didst hear when God said to Adam: —

(*Sing Eden Bower!*)

‘Of all this wealth I have made thee warden’ ” (S. 310).

(*Sing Eden Bower!*)

<sup>166</sup> While the blithe birds sang at thy wedding. (S. 312).

und Segen der fruchtspendenden Ströme.<sup>167</sup> Doch der Weheruf *Alas the hour!* klingt mit greller Dissonanz dazwischen. In düsterer Vorahnung wird Lilith als die Bringerin alles Unheils angedeutet<sup>168</sup>; unter unheimlichen Blitzen zieht die Verschwörung an uns vorüber<sup>169</sup> und entrollt tragische Ausblicke<sup>170</sup>, die mit ungeheurer Wucht zum Ausgang hindrängen und in der letzten Strophe ihren erschütternden Abschluß finden:

- 167 "In the planted garden eastward in Eden,  
(*Sing Eden Bower!*)  
Where the river goes forth to water the garden." (S. 313).
- 168 Lilith stood on the skirts of Eden;  
(*Alas the hour!*) (S. 308).  
"I was the fairest snake in Eden."  
(*Alas the hour!*) (S. 308).  
"What great joys had Adam and Lilith —  
(*Alas the hour!*) (S. 309).  
"Am I sweet, O sweet snake of Eden?  
(*Alas the hour!*) (S. 310).
- 169 Help, sweet snake, sweet lover of Lilith!  
(*Alas the hour!*) (S. 309).  
Lend thy shape for the love of Lilith!  
(*Alas the hour!*) (S. 310).  
"Yet to-day, thou master of Lilith, —  
(*Alas the hour!*) (S. 313).  
"Fold me fast, O God-snake of Eden!  
(*Alas the hour!*) (S. 314).
- 170 "Lo, Eve bends to the words of Lilith!  
(*Alas the hour!*) (S. 311).  
"Then Eve shall eat and give unto Adam  
(*Alas the hour!*) (S. 311).  
"With cries of 'Eve!' and 'Eden!' and 'Adam!'  
(*Alas the hour!*) (S. 312).  
"What of Adam cast out of Eden?  
(*Alas the hour!*) (S. 313).  
"Lo! two babes for Eve and for Adam!  
(*Alas the hour!*) (S. 314).



Es geht zwei Kombinationen ein: in dem einen Falle, wo es zum Anfangsrefrain wird, mit *Knowst thou not*, wodurch der Auftakt für die Frage, die die ganze Strophe hindurchgeht, gegeben ist; in dem anderen Falle, wo es als Endrefrain auftritt, mit *In Autumn*, wodurch der Gedanke an das Dahinwelken und Schwinden der Kräfte in Natur und im Menschen vollendet und die Situation des herbstlichen Sterbens vervollständigt wird. Dieser Refrain kehrt auch in der abweichend gebauten zweiten Strophe in der Mittelzeile wieder. Seine ganze düstere Bedeutung entfaltet er dort, wo die müde Traurigkeit der ersten Strophe:

And how sleep seems a goodly thing  
*In Autumn at the fall of the leaf,*

sich verdichtet zur Vision des Todes und zur Todessehnsucht:

And how death seems a goodly thing  
*In Autumn at the fall of the leaf.*

Rossetti wendet am meisten feste Kehrreime an, außer in den oben erwähnten Beispielen weiterhin in "The Lady's Lament" (S. 238), das mit seinem müden elegischen Ton und dem dunklen *o-r(e)*-Klang in den beiden umrahmenden Ritornells einige innere Verwandtschaft zu Poes "Raven" hat, ferner in der refrainumklammerten "Barcarola" (S. 374), in dem heiteren italienischen Straßenliedchen "Youth and Lordship" (S. 367) und der leiddurchbehten Resignation "A Little While" (S. 304).

Die in diesen Beispielen auftretende scheinbar mechanische Kunsthandhabung entbehrt nicht eines tieferen Sinnes. Durch die Festigkeit des Kehrreims wird der Wille ausgedrückt, in einem und demselben Eindrucke zu



verweilen, ihn dadurch in seiner Wirkung zu steigern. Eine Seite des ästhetischen Genusses hängt ohne Zweifel von dem Akt der Erinnerung und Wiedererkennung ab. An diese Fähigkeit wendet sich der Refrain in ganz besonderem Maße. Zugleich läßt er die Reize der wechselnden Beleuchtungen und Verbindungen spielen, in die er in inhaltlicher, metrischer und rhythmischer Beziehung gestellt wird. Wenn wie in "The Lady's Lament" das Ritornell durch ein anderes Metrum von dem übrigen Strophenteil unterschieden ist, so wird die Bedeutung einer künstlerischen Absicht hierbei zweifellos durch die Wiederholung gehoben.

Zum Gegenstand wird durch Anwendung des Refrains eine andere Einstellung genommen als etwa in "The Blessed Damozel" oder "The Portrait". Wenn hier das Erlebnis vervielfältigt, die Stoffe und Gestalten in einer Fülle von Bildern variiert werden sollten, so bedeutet der stehende Kehrreim ein sparsames Beschränken der stofflich bedingten Effekte zugunsten der Hervorhebung einer eindrucksvollen Situation oder eines klar geschnittenen Bildes und dringt somit auf Intensität und Konzentrierung des Kunstwerkes und seiner ästhetischen und gefühlhaften Kräfte. Die hier vollzogene Leistung liegt auf der Hand und wird durch eine Stelle bei J. Shawcross<sup>171</sup> illustriert: "In his restrained and selective use of imagery, the true poet aims at combining the minimum of distinct sense-presentation with the maximum of imaginative and emotional suggestion."

Naturgemäß bietet in einer längeren Dichtung, in der der Refrain nicht eine musikalische, sondern eine psychologisch-ästhetische Aufgabe erfüllen soll, ein fester

<sup>171</sup> Association and aesthetic perception, Mind, January 1910, S. 81.

Kehrrim ebenso ein Hindernis wie eine Gefahr für die Wirkung des Kunstwerkes, da die durch ihn auferlegte Beharrung in denselben Worten und derselben Stimmung oft unhaltbar ist. Rossetti entgeht dieser Schwierigkeit z. T. dadurch, daß er wie in "Sister Helen" einen Teil des Ritornells dem Fortgang des Dialogs angleicht. Häufiger greift er zu der anderen Möglichkeit, in der Pointe, meistens in der letzten Strophe, durch ganz leichte Variation den Refrain dem psychologischen Verlauf der Strophe anzupassen (S. 250. 296. 327. 328). Je ausgeglichener, harmonischer, unmerklicher das geschieht, um so größer ist der ästhetische Wert. Oder durch Alternation zweier Refrains (S. 308. 319. 322) wird einer Starrheit der Dichtung vorgebeugt. Welche Perspektiven die Kombination fester und flüssiger Kehrrime gibt, haben "Sister Helen", "Alas So Long!" und "Down Stream" genugsam gezeigt. Erneut eröffnen sie sich bei der Betrachtung von "A Death-Parting" (S. 312). Das erste Ritornell ändert sich außer in der letzten Strophe sehr stark, wobei es die Alliteration und das Zeichen der Trauerweide als Symbol des Schmerzes, also immer den gleichen Ton einer schweren Melancholie, beibehält. Der zweite Refrain alteriert infolge der fast geringfügigen Umstellung der Wörter *night* und *day*, so daß also nur der zweite Versteil in eine leise Bewegung gerät, während der erste unverändert bleibt. Ihre inhaltlichen Bedeutungen aber stehen im entgegengesetzten Verhältnis zu der so aufgeteilten äußeren Gestaltung. Denn *night and day* suggeriert die Unveränderlichkeit von Schicksal und Leid des Dichters, während die Erwähnung des Windes den Gedanken an die Flucht und Vergänglichkeit der Zeit auslöst. Zu diesem so in seinen

Einzelheiten komplizierten und abgetönten, reichen Spiel der Linien tritt die variierende Wiederholung der Eingangsstrophe am Schluß. Einem drohenden Zerfließen und Aufgelöstsein der Komposition wird dadurch Geschlossenheit und Rundung entgegengestellt, das Erlebnis wird in seiner Intensität wieder verstärkt.

Hinter der großen Anzahl der festen oder nur leicht variierenden Refrains treten die typisch-flüssigen Kehrreime sehr zurück. Das mag ein Zeichen für die statisch-bildnerische Seite in Rossetti sein, während Flüssigkeit des Ritornells immer mehr auf das Schaffen aus einer dynamisch-motorischen Veranlagung heraus hindeutet (Burns, E. B. Browning). Daß in dem fließenden Spiel der Gedanken und Gestalten dennoch das Refrainwort als Leitmotiv gefühlt wird und als solches betont werden soll, geht aus seiner Übernahme in die Überschrift hervor.

Eine zarte Bewegung schwingt in "Love-Lily" (S. 315) zwischen den beiden reimenden Refrainwörtern *Love-Lily* und *me* und läßt das Bild der Geliebten leben,

"Whose speech Truth knows not from her thought  
Nor Love her body from her soul".

In "The Song of the Bower" (S. 301) kreisen Lichter und Schatten, Duft und Blüten, süßes Erinnern und sehndes Verlangen um das Wort *bower* und suggerieren jene tastende, geheimnisvolle, träumerische Bewegung, die in der Dämmerung der Laube webt. Zu mächtig rollenden Rhythmen erhebt sich der Gesang in "The Burden of Niniveh" (S. 266). Eine Menschheitsgeschichte jagt in kurzen Eindrücken vorüber — aus grauen Nebeln taucht das Bild Londons auf, mit hämmernden Takten durch steinerne Straßen den gleichen Refrain der Arbeit und Hast, kurzer Lust und langen Vergehens summend.

Hier wie dort, heute wie ehemals das gleiche Geschehen — das Schicksal Ninivehs kann als ein Symbol des großen ewigen Kreislaufes genommen werden, was stilistisch durch den Refrain angedeutet worden ist.

Mit dem Gebrauch von Kehrstrophen ist für Rossetti die letzte Möglichkeit einer Refrainanwendung genannt. Sie stellt sich in zwei Beispielen ein. In "The White Ship" (S. 137) wird die erste Strophe in der Mitte und am Schluß der Dichtung wiederholt. Wie sie sich in ihrer vollen Breite aus den epischen, drängenden übrigen zwei- oder dreizeiligen Strophen heraushebt und im Fortschritt der Erzählung keine Stellung einnimmt, kommt deutlich das Moment des Beschließens und Ausruhens in ihr zur Geltung. Ähnlich wirken die Kehrzeilen in "The Cloud Confines" (S. 317). Wie ein hehrer Schlußakkord klingen sie, der hineintönt in die Welt philosophischer Ideen und erhaben jedem neuen Ausblick sich anpaßt.

Obwohl in jedem betrachteten Refrainbeispiele eine individuell schaffende Kraft wirkt und somit eine Mannigfaltigkeit der Formen und Anwendungen entsteht, ist es doch möglich, die Einzelergebnisse zu einer Gesamtschau zu verbinden und in einer Zusammenfassung auszuwerten. Die Doppelbegabung des Dichters und Malers läßt sich nicht verkennen. "Troy Town", "Eden Bower", "Down Stream", "Autumn Song" zeigten typische Grundzüge dafür. Immer wird in ihnen durch den Refrain dasselbe Szenenbild wieder vor Augen gestellt und bereichert durch die wechselnden Untermalungen, die durch die umgebenden Verse hinzugebracht werden. Ja, der Kehrreim dient wie in "Eden Bower" und "Sister Helen" dazu, eine Reihe von Bildern und Stimmungen zu verbinden und so zwar keine intellektuelle, begriffliche,



wohl aber eine intensivierte Situationseinheit zu schaffen. Rossettis charakteristisches Streben nach Zuständlichkeit und bildnerischer Anschauung, das sich am bedeutendsten in der Wahl und Anwendung des Vergleichs verrät<sup>172</sup>, bekundet sich somit auch hier.

Insofern aber, als mit den Situationen bestimmte Vorstellungen und Gefühle verbunden sind, werden diese durch solche Technik des Wieder-ins-Bewußtsein-Heraufholens mit den vielen Akzenten einer Spiegelung, Erinnerung und Vergewärtigung durchsetzt, werden sie immer wieder von verschiedenen Seiten beleuchtet, in Licht- und Schattenrelativitäten gestellt und assoziativ durchdrungen, bis sie in dem mystischen Reiz eines *between Hell and Heaven, Alas, so long! Sing Eden* aufglühen und das Paradoxon entsteht, daß der Refrain bei äußerlich sich gleichbleibendem Gewande in seinen inneren Bedeutungen und Färbungen dauernd ändert und nervös bewegt ist.

Die so entstehende ästhetische Spannung zwischen der feststehenden Form und dem wechselnden Stimmungsinhalte wird ein wenig ausgeglichen durch leichte Variation des Kehrreims, wobei das Moment der Überraschung und psychologischen Angleichung hinzutritt.

Wenn Mayors<sup>173</sup> These: "The beauty of verses arises not only from the recurrence of the accent and the pause, but also from the recurrence of certain sounds" einige Geltung hat, so trifft sie insbesondere auf den Refrain zu, da hier nicht nur eine willkürliche, unbestimmte Wiederkehr bestimmter Laute und Worte vorliegt, sondern durch Schaffung künstlerischer Strophengebilde eine

<sup>172</sup> s. M. Schoepe, Der Vergleich bei D. G. Rossetti, Berlin 1914.

<sup>173</sup> J. B. Mayor, Chapters on English Metre, Cambridge 1901, S. 252.

nach ästhetischen Gesetzen festgelegte und harmonisch abgemessene mit feiner Maß- und Gewichtsverteilung. Es wurde schon bei "Alas, So Long!" und "Sister Helen" auf die Kunst des Strophenbaues hingewiesen, die überzeugend und unmittelbar auf jedes rhythmisch und architektonisch empfindende Gefühl wirkt.

Von hier aus kann man auch zum Verständnis einer Rossettischen Sprachmusik kommen, ohne sich durch die Verallgemeinerung Waldschmidts<sup>174</sup>, der die Bewegung, das Wechseln und Fließen von Bildern und Vorstellungen, die traumhafte Gefühlserregung als Musik bezeichnet, helfen zu müssen. Man lausche nur den vielverschlungenen Harmonien, Betonungen und Kontrastierungen, den hellen und dunklen Tönen, die in den Kehrreimdichtungen spielen, und man wird eine Strophenmelodie nicht leugnen können. Nur liegt diese nicht so sehr in der Voll- und Wohltönigkeit der Worte und Verse — Ulmer zeigt, daß die "Reimtechnik äußerst lax ist"<sup>175</sup> und "sehr häufige Verstöße gegen das Gesetz der Metrik"<sup>176</sup> vorkommen —, ist überhaupt nicht aus den einzelnen, losgelösten Teilen zu begreifen, sondern offenbart sich gerade in deren Verbindung und Beziehung aufeinander, in ihrem symbolischen Arrangement und äußert sich somit rein rhythmisch-kompositionell<sup>177</sup>, ist darum aber nichts weniger als Melodie. Der Vergleich mit gotischer Musik der Linien, Überquerungen und Überschneidungen

---

<sup>174</sup> Rossetti, der Maler und der Dichter, Jena u. Leipzig 1905.

<sup>175</sup> a. a. O. S. 92.

<sup>176</sup> a. a. O. S. 69.

<sup>177</sup> Fehr, Studien S. 15, interpretiert ähnlich: "Rossetti hat offenbar großes Gefallen an dem rhythmisch kräftigen, begrifflich verschwommenen, empfindungsreichen variierten Kehrreim".

und Führtöne, mit Kontrapunktik schlechthin, drängt sich auf.

Nach Pundt<sup>178</sup> ist Rossetti ganz zu verstehen nur unter dem Gesichtspunkte seiner Ablehnung jeglicher Abstraktion, unter dem einer vollkommenen Gefühlsbeherrschtheit und -betonung. Bei Außerachtlassung dieser Kriterien ist eine eindringende Erfassung wohl kaum möglich, und es entstehen solche unglücklichen Zeichnungen und Verkennungen, wie sie nicht warnender und charakteristischer als durch Nordaus "Entartung"<sup>179</sup> gebracht werden können. Gerade die Kehrreime zeigen, daß nicht immer ein gedankliches Anschauungs- oder Vorstellungselement vorhanden sein muß, um künstlerisch zu wirken. Hier spielen ganz andere Kräfte, sind ganz andere Regionen aufgeschlossen: der Stimmung, des Gefühls, der Empfindung. Wer nicht aus den geheimnisvollen und vielzuerratenden, suggestiven Monotonien zu lesen vermag, daß bei einer so intensiv empfindenden und konzentriert sich äußernden Künstlernatur wie Rossetti hier wohl kaum leeres Spiel und Manier vorliegen kann, wird in ihnen nur eben begriffliche Verschwommenheit und realistische Unmöglichkeit oder Abgeschmacktheit sehen können. Es wirkt sich in ihnen aber ebenso ein Unfaßbares, Irrationales, Intuitives aus, wie es sich in vielen Volksballaden äußerte.

Auf den grundlegenden Unterschied zu diesen, nämlich die einzigartige individuelle Behandlung, ist schon aufmerksam gemacht worden. "A ballad is a narrating poem dealing with some contemporary episode, and its

<sup>178</sup> H. Pundt, D. G. Rossettis Einfluß auf die Gedichte des jungen Morris, Diss. Breslau 1922.

<sup>179</sup> Berlin 1892.

characteristics are simplicity and directness. It owes its force to association, sincerity, and a primal impulse of dramatic emotion.”<sup>180</sup> “Sister Helen” kommt dieser Zeichnung am nächsten — und doch lebt in den Versen eine ganz andere Welt. Die Bewußtheit eines modernen Künstlers kann sich nicht verleugnen. Trotz aller Einfachheit und Natürlichkeit der Worte und primären Empfindungen, trotz aller balladesken Beeinflussung in der Gestaltung des Refrains sind die Dichtungen auf die Note des ästhetisch Wirkungsvollen und Bewußten gestimmt. “Conscientiousness is a feature of this artist’s work”, sagt Stedman<sup>181</sup> von ihm und fährt fort: “He knows exactly what effect he desires.” In dieser Weise steigert er den Refrain bis zu einer seltenen Höhe, handhabt er ihn mit “deliberate and accomplished craftsmanship”.<sup>182</sup> Vielleicht ist Rossetti auf dem Gebiete des Refrains der größte Meister der Viktorianischen Dichtung gewesen.

Die Refraingedichte von Morris<sup>183</sup> zeichnen sich durch absolute Einfachheit und klare Gliederung in ihrer Konstruktion aus. Für sie existiert keine Frage der Einbeziehung in große Linien und kühne Strophengebäude, wie sie Rossetti, oder in formbetonte, feingewirkte Kompositionen, wie sie etwa Sidney brachte. Die Kehrreime stehen sozusagen für sich, gehören sich selbst und scheinen unabhängig vom Ganzen zu sein. Weitaus in den meisten Fällen nehmen sie die Form der mehr oder minder losen Anhängung an, und zwar als fester Refrain:

<sup>180</sup> A. C. Benson, Rossetti, London 1904, S. 101.

<sup>181</sup> Stedman, Victorian Poets S. 361.

<sup>182</sup> G. Saintsbury, A History of English Prosody, Vol. III 542, London 1910.

<sup>183</sup> The Collected Works of William Morris, with introductions by his daughter May Morris, 24 Bde., London etc. 1910.



I 90. 94. 129. 139. 141. 259. V 92—120. IX 124. 146. 156. 201. 206. 213. XXIV 137. 360; als flüssiger Refrain: I 72. III 1. IX 36. 76. 104. 106. 187. XXIV 365. 410. Daneben kehrt häufig der aus der Volksballade her bekannte und vielleicht durch das Studium der nordischen Literatur beeinflusste eingeschobene Doppelkehrreim wieder (a R<sup>1</sup> a R<sup>2</sup> — fest: V 64. IX 95. 127. 140. 203. 208. XXIV 352; flüssig: I 135). Diese beiden Grundtypen beherrschen das ganze Bild einer Morrisschen Refrainverwendung, sodaß die wenigen Besonderheiten einer komplizierten Verbindung (I 102. 114), einer mehrgliedrigen Refrainlinie (I 62 ff. 73. 116 ff.) und der festen (I 107. XXIV 410. 412) oder variierenden (I 111) Refrainstrophe fast verschwinden.

Fehlt somit den Morrisschen Kehrreimen die große Mannigfaltigkeit ihrer stilistischen Erscheinungen und Anwendungen, so ist auch nach der rein effektiven Seite hin eine Verengerung, Beschränkung eingetreten. Während bei Rossetti dramatische, malerische und musikalische Wirkung im Refrain fast immer in der einen oder andern Form miteinander vereinigt sind, ist solche Bindung bei Morris nur selten vorhanden. Seine Art ist auf einen bestimmten Ton, eine bestimmte Wirkung gerichtet, durchweg auf die klanglich-akustische<sup>184</sup>, weniger oft auf die malerische. Diese Grundeinstellung bedingte einmal die schon oben dargelegte Einfachheit in der Komposition und ermöglicht andererseits die eigenartige Zusammenhangslosigkeit von Text und Refrain. Ein Eingreifen in den inhaltlichen Fortgang, ein Ver-

<sup>184</sup> Vgl. die mit "Music" überschriebenen Gedichte IX 21. 36. 76, deren musikalischen Züge durch refrainartig wirkende Responion und variierende Wiederholung ausgedrückt werden.

zahlen mit ihm könnte in der variierenden Kehrstrophe in "The Blue Closet" (I 111) gelten gelassen werden. Mit dem Fortschreiten der Dichtung ändern sich die Worte des Kehrreims, die wechselnden Stimmungen spiegeln sich in ihm wider — und immer klingt der Ton der großen Glocke wie ein spannungstragendes Leitmotiv wieder. Doch erscheint der Refrain auch hier wie sonst allgemein mehr als eine Zugabe, ein Schmuck, eine Arabeske denn als ein integrierender und notwendiger Bestandteil des Inhalts und der durch ihn hervorgerufenen Stimmung. Der Unterschied zu Rossetti wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß bei diesem der Kehrreim letzthin immer noch Symbol war, Bezugnahme auf den Inhalt, suggestiv notwendig und zur Wirkung des Ganzen erforderlich. Bei Morris tritt die dekorative Seite, das Losgelöstsein aus der inhaltlichen Bindung in den Vordergrund — und dadurch wirkt sich das schon erwähnte Getrenntsein und Nebeneinanderhergehen von Text und Refrain über die Form hinaus auch auf die inhaltliche Beziehung und Verknüpfung aus. Text und Refrain haben im Kaßnerschen Sinne wirklich Selbstzwecke. Der Refrain ist um seiner selbst willen da und würde auch seine Schönheit entfalten in jeder beliebigen anderen Dichtung als nur notgedrungen dort, wo er gerade steht. Umgekehrt könnte in nicht allzu wenigen Fällen der Refrain durch einen anderen ersetzt werden, wodurch die Souveränität des Textes gekennzeichnet wird.

Abercrombie unterzieht den Refrain in "Two Red Roses across the Moon" (I 129) einer eingehenden Analyse, die ihres aufschlußreichen Gehaltes wegen hier mitgeteilt sei. "Reason may protest as it likes that the

phrase (of the refrain) says nothing. It says nothing reasonable, indeed; but as a mere symbol made of colours and associations, sure it works like magic. Parlour magic, perhaps; but nevertheless delightful:

There was a lady lived in a hall,  
Large of her eyes, and slim and tall;  
And ever she sung from noon to noon  
*Two red roses across the moon.* etc.

Many find this sort of thing puerile. Calverley thought the lady might just as well have sung '*Butter and eggs and a pound of cheese*'. Why roses, and why two of them? And why across the moon? There is no why: except that, by merely bringing these images together, Morris created the perfect symbol of that enchanted mood of his youth. A red rose does not simply mean a flower in the garden, though that is a great deal of meaning; the moon does not simply mean a silber brightness at night, though that too is a great deal of meaning. Who can say, how much suggestion these images draw along with them?"<sup>185</sup>

Als anderes Beispiel diene "The Tune of Seven Towers" (I 114), dessen Strophenbau infolge der beiden Refrainansätze *now* und *row* und des Refrains selbst ein wenig komplizierter erscheinen. Notwendig für den Fortgang und Aufbau des Gedichtes ist der Kehrreim nicht, ja er verstößt direkt gegen die logische Forderung einer klaren Verknüpfung mit dem Text. Wenn *Therefore* als Copula in der ersten Strophe schon fraglich erscheint, so ist es in den folgenden einfach unmöglich und widersinnig. Die wahrscheinlich beabsichtigte Struktur des

<sup>185</sup> Theory of Poetry, 1924, S. 93.

Gedichtes will aber *Therefore* in den ungerade und *Listen* in den gerade gezählten Strophen, wobei das letztere immer noch eher zulässig und zur Verbindung zwischen Text und Refrain beiträgend ist. Wenn auch somit in dem logischen und strukturellen Aufbau empfindliche Härten vorliegen, so kommen sie dennoch für den Eindruck der Dichtung im Grunde genommen kaum in Betracht. Es wirken vielmehr die stimmungstragenden Energien, die mit dem Refrain gegeben sind. Einmal dieser bestrickende, ausgesuchte Wohlklang mit seinen Gefühlsassoziationen: *Yoland, flours, tune, Seven Towers* in ihrer harmonischen, regelmäßigen Wiederkehr, dazu das weiche, einschmeichelnde *Listen*. Dann der magische Reiz der Wiederkehr, ohne daß recht der Grund für ihre Notwendigkeit zu sehen und zu fühlen ist, ferner der Widerspruch zwischen Logik und Gefühl. Alles das sind Punkte, die gerade infolge ihrer Imponderabilität ihre Wirkung nicht verfehlen.

Die mystische Färbung der Situation, die klanglich inspirierte Atmosphäre ist in diesen beiden Gedichten das Wesentliche. Der Grundton hier sowie in den meisten anderen Refrainanwendungen ist das Stimmungshafte, Gefühlsmäßige, die vage und flackernde Empfindung — keine klaren Eindrücke oder greifbaren Vorstellungen werden ausgelöst, sondern fließende und wechselnde Regungen in der seelischen und sinnlichen Erlebnissphäre. Nicht nur jegliche abstrakten Gedankengänge sind ausgeschlossen, sondern der Refrain ist, wie Pundt betont, selbst ohne irgendeinen Sinn, wirkt und ist berechtigt nur durch seine malerische und vor allem klangliche Bedeutung, die teilweise außerordentlich gehoben und verschönt wird durch Anwendung der klangreichen fran-



zösischen (I 90. 94. 141. 139) und lateinischen (I 259) Sprache.

Als eins der schönsten Gedichte vom lyrisch-musikalischen Standpunkte aus gilt hier das "pathetic and rapturous Eve of Crecy".<sup>186</sup> Dem Refrain ist eine besondere Rolle zugefallen. Mit dem melodischen Klangzauber seiner vollen Vokale unterbricht er die Gedankengänge des armen Knappen vor der großen Schlacht, die sein Glück entscheidet und mit dem Sieg zugleich ihm Ehre, Reichtum und — Marguerite schenkt. Der Kehrreim verbindet die einzelnen Gedankensplitter und Momentanimpressionen der verschiedenen Strophen, er hält dadurch den Gedichtsinhalt zusammen. Diesem gestattet er kein willkürliches, freies Fortsetzen und Entfalten der angespannten Fäden, sondern biegt sie immer wieder auf sich selbst zurück. Er beschränkt ihre affektive Wirkung und läßt diese nur zu im Hinblick auf seine eigene Bereicherung an affektiver Bedeutung. Diese besteht aber darin, die Erscheinung und den Gefühlswert der *belle Marguerite* für den Ritter hell aufstrahlen zu lassen und aus jeder neuen Nennung eine Vertiefung der Empfindung zu bringen.

Pundt<sup>187</sup> untersucht die Frage der Entartung in den ersten Werken von Morris und faßt zusammen: "Die Ansätze Rossettis zur Entartung werden hier zu einer wirklichen Entartung. Der vom Meister übernommene Wille zur Schönheit wird zur Manier; auf Kosten der intuitiven Qualitäten seiner Dichtung erstarrt der Schönheitsdrang

<sup>186</sup> A. Noyes, William Morris, London 1908, S. 29; vgl. für das Folgende: K. Weiß, Von Reim und Refrain = Imago II, 1913, S. 552 ff.

<sup>187</sup> a. a. O. S. 76.

in Formeln." Von der Kunst schreitet die Entwicklung zum Kunsthandwerk, von einer Individualisierung zur Mechanisierung der Dichtungen. Es liegt zweifellos viel Richtiges in diesen Worten. Sie treffen z. T. auf Morris' Refraingestaltung zu. Jedenfalls sehen sie die Verhältnisse umfassender und klarer als Saintsbury, der über die beiden Dichter im Punkte der Refrainbehandlung urteilte: "But I do not think he (= Rossetti) was so happy with it (= refrain) as was Morris."<sup>188</sup>

In den späteren Gedichten, besonders den sozialen Kampfliedern, begegnen wir ausgeprägteren Zügen, einer bewegteren, zielstrebigeren Sprache und einem rascheren Rhythmus im Refrain. Mit scharfem Taktschlage klingt das *Deus est Deus pauperum* (IX 156), wuchtig und auf-rüttelnd hämmert der Refrain des "Death Song" (IX 124):

*Not one, not one, nor thousands must they slay,  
But one and all if they would dusk the day.*

Das Raunen der Hunderttausende lebt auf in der Kehrstrophe *Hark the rolling of the thunder* etc. (XXIV 410) und dem Parallelrefrain *'Tis the people marching on*, ja bis zum fanatischen und wüsten Schlachtruf schreitet der Kehrreim vor:

*Down, down, down, down,  
Down among the dead men let him lie!* (XXIV 412).

Eine hervorragende künstlerische Leistung ist die psychologische Refrainauswertung in "The Burghers' Battle" (IX 104). Der Kehrreim ist fest — bis auf Variation der Copulae. In ihnen liegt der ganze Effekt; hier machen sich gegenüber der sonstigen Starrheit der Worte die Gefühls- und Willensverschiebungen bemerkbar. Zunächst wird die Situation gemalt: Krieg, Auszug

<sup>188</sup> History of English Prosody, III 311.

der Krieger. Eine feste, ruhige, sichere Entschlossenheit beherrscht ihren Sinn, die der durch den Refrain ausgedrückten Gewißheit des Todes,

*And we return no more,*

gefaßt ins Auge schauen kann. Kein großes Aufheben wird davon gemacht. Die Copula *And* reiht an und ordnet den Verhältnissen unter. Das in der Erinnerung an Heim und Weib sich einstellende *Where*, in dem weiche Regungen aufdämmern wollen, wird sofort wieder verdrängt durch die in dem *And* beschlossene Kühle und Schwere des Schicksals und den ihm sich entgegenstellenden Gleichmut. Dann wird plötzlich die lyrische Betrachtung um der machtvollen Steigerung des Gedichtes willen aufgegeben. *For...* malt die tote, verlassene Stadt. *Now* ist zweimal der Abschluß dreier Fragen und spitzt diese auf die Aktualität des Augenblicks zu. Hier offenbart sich die Wuchtigkeit der ganzen Situation. Was soll nach dem Tode der Bürger werden? Ein männliches Selbstbewußtsein sagt ihnen, daß an ihrem Dasein das Geschick der Stadt hängt. Verzweiflung und Wehmut drängen sich in dem *Now* zusammen. Ihm folgt ein Nachlassen der Spannung; die durch *For...* angedeutete Resignation verdüstert sich bei dem Ausblicke, daß nach kurzer Stockung alles seinen Gang weitergehen wird:

*And all be done without our will*

*Now we return no more.*

Da setzt die Besinnung und Aufrüttelung ein. Die Schlacht mahnt, führt zurück in die Gegenwart der Aufgaben. Ruhig gefaßter Gleichmut und gehaltener Schmerz sprechen aus dem erneut wiederaufgenommenen *And...* und steigern sich zur Begeisterung und zum Kampfesmut:

*For we return no more.*

Das Bemerkenswerte an dieser Refrainbehandlung ist die Tatsache, daß unter Aufbietung minimalster Mittel eine Fülle der Empfindungen hervorgezaubert und dadurch das Ideal poetischer Schönheit nahezu erreicht worden ist.

Zum Schluß seien noch einige Bemerkungen über Morris' Verhältnis zum Refraingebrauch der nordischen Balladen gebracht. Siebenmal bezeichnet er Gedichte als Übersetzungen. Für die drei Lieder<sup>189</sup>, die angeblich Übersetzungen aus dem Isländischen sind, habe ich keine Vorlagen finden können. Wahrscheinlich dürfen sie nur allgemein als "isländisch" bezeichnet werden, nicht aber als Übersetzungen. Das Isländische kennt in der eddischen Dichtung und der Spruchgattung den Refrain in unserm Sinne nicht als Kunstmittel. Refrainartig wirken nur Wiederholung von Versteilen am Strophenanfang und -ende. Mit künstlerischer Absicht geschaffenen Refrain, altn. stef, sowohl Kehrstrophen als auch -verse, weisen dagegen die skaldischen Metren auf, etwa bei Bragi Boddason, in den überlieferten Bruchstücken der Ragnarsdrápa, bei Egill Skallagrímsson, Hallfróðr und häufig sonst noch.<sup>190</sup> Bei der Unsicherheit der Vorlagen ist es schwer festzustellen, inwieweit Morris hier für seine Kunst geschöpft hat. Das für "The Wooing of Hallbion the Strong" (IX 95) als Quelle angegebene "Landnama bok" ist in Prosa geschrieben. Morris überträgt in paarige Viertakter mit eingeschobenem Doppelrefrain. Chapter XXX war nicht auffindbar.<sup>191</sup>

<sup>189</sup> The Wooing of Hallbion . . . , IX 95; The Lay of Christine, IX 201; The Son's Sorrow, IX 206.

<sup>190</sup> s. darüber E. Sievers, Altgermanische Metrik, Halle a. S. 1893, § 60, 13 ff.; Th. Möbius, = Germania XVIII 129 ff.

<sup>191</sup> Diese Angaben entnehme ich einer freundlichen Mitteilung von Herrn Dr. G. Weber-Berlin.



Zu den Übertragungen aus dem Dänischen seien zum Vergleich die Vorlagen mitgeteilt.

a) IX 203. Hildebrand and Hellelil.

Hellelil sitteth in bower there,  
*None knows my grief but God alone,*  
 And seweth at the seam so fair,  
*I never wail my sorrow to any other one.*

DgF<sup>192</sup> II 400 F. Hildebrand og Hilde.

Hellelild sider i bure:  
 — *Min sorrig veed ingen uden Gud.* —  
 Hun syer de sømme pure.  
*For dend lever ikke, der jeg tør klage min sorrig.*

b) IX 213. Hafbur and Signey.

King Hafbur and King Siward  
 They needs must stir up strife,  
 All about the sweetling Signey  
 Who was so fair a wife.  
*O wilt thou win me then, or as fair a maid as I be?*

DgF I 300 J. Hagbard og Signe.

Kong Hafbur oc Herre Konning Sivard  
 De ypede dem en Kiff:  
 Alt om hin stolten Signild lille  
 Hun var saa ven en Viff.  
*Hvad heller i vinde mig eller en saa ven en Mø.*

c) IX 208. Agnes and the Hill-Man.

Agnes went through the meadows a-weeping,  
*Fowl are a-singing.*  
 There stood the hill-man heed thereof keeping.  
*Agnes, fair Agnes!*

---

<sup>192</sup> Danmarks Gamle Folkeviser, Udgive af Svend Grundtvig (Olrik),  
 Kjøbenhavn 1853—1890.

DgF II 53 C. Agnete og Havmanden.

Agnete gik ude paa Marken og graed,

— *Fuglene synger.* —

da stod den Bjaermand og lyded der paa.

— *Skjønne Agnete!*

d) IX 210. Knight Aagen and Maiden Else.

It was the fair knight Aagen .

To an isle he went his way,

And plighted troth to Else,

Who was so fair as May.

DgF II 495. Faestemanden i Graven.

1. Der sedder tre møer i buret,

de tu slynger guld:

den tredie hun greder sin festemand

under sørtten muld.

*For hun haffuer troloffuet den rige.*

2. Det var rige her Aage,

rider hand sig under øe:

feste hand iomfrue Else-lille,

hun var saa ven en møe.

Morris hat bei der zweiten Strophe mit der Übersetzung begonnen. Dadurch entgeht ihm der Refrain. Im allgemeinen hat er sich sonst ziemlich getreu an die Vorlagen gehalten. Die Kehrreime decken sich nicht nur inhaltlich, er übernimmt sie auch in ihren metrischen und stilistischen Eigentümlichkeiten.

Swinburne<sup>193</sup> ist in mehr als einer Beziehung eine Ausgangerscheinung. Nicht nur aus seiner zeitlichen Stellung als Beschließer der präraffaelitischen Bewegung wird das klar, sondern auch aus den dekadenten Noten seiner Schmerzenswollust in "Anactoria", "Laus Vene-

<sup>193</sup> Swinburne's Poems, 6 Bde., London (Heinemann) 1919/20. Zu seiner Kunst s. M. Kado, Swinburne's Verskunst, Berlin 1911.

ris", "Dolores", "Faustine", aus der übersteigerten Geste seiner Sprache, der Übernahme und dem Heimischwerden in Stoffen und Formen aller Völker und Zeiten. Das erhellt ferner aus der ästhetischen Überschätzung der Form und der keine Grenzen kennenden Meisterschaft ihrer stilistischen Beherrschung.

Als Ausgangserscheinung zeigt er sich auch auf dem Gebiete des Refrains. Ohne die künstlerische Schaffensatmosphäre von Rossetti und Morris wäre er unmöglich, ohne die Gestaltenwelt der Volksballade und die Kunstformen eines Villon und Marot kaum denkbar. In der Quantität seiner Refraindichtungen überbietet er alle anderen Dichter der Viktorianischen Zeit. Doch ist es fraglich, ob in ihm trotz seines Sprach- und Formgenies der Höhepunkt gegeben ist oder ob er nicht schon vorher, bei Rossetti etwa, liegt.

Durch Swinburne wird noch einmal die Kardinalfrage der Wesensseiten des Refrains berührt, die inhaltlich-ideel-suggestiv = irrational oder formal-dekorativ-klanglich = musikalisch sich darstellen können, als Stimmungs- und als Stilmittel. Es ist klar, daß eine harmonische Vereinigung beider Linien die tiefsten künstlerischen Werte in sich trägt. Die Edward-Ballade, einige Beispiele bei Sidney, Tennyson, Poe, Rossetti sprachen davon ein beredtes Wort. Jede einseitige Betonung wird als Unzulänglichkeit gefühlt werden müssen. Wie der demonstrierende Refrain bei E. B. Browning empfindlich störte, so läßt die Verwendung des Ritornells als rein formales Stilmittel wohl eine Freude an dem Schmuck und reichen Spiel von Linien und dekorativen Verbindungen, aber kein tiefes Kunsterlebnis aufkommen. Manche Gedichte von Morris zeigten schon die Neigung zum Dekor und

das Überwiegen des Formellen. In noch stärkerem Maße tritt dieses bei Swinburne in Erscheinung. Die meisten Beispiele seiner Refrainanwendungen sind in den Wirkungen, die gerade durch den Kehrreim hervorgerufen werden können, schwach. Wenn sie als Ganzes dennoch wirken, so liegt das an den Motiven und der allgemeinen Intensität der Sprache und nicht oder nur selten an den Refrains selbst.

In stilkritischer Betrachtung reiht sich Swinburne z. T. in die Linie ein, die durch Burns, Byron, E. B. Browning dargestellt wird und immer wieder an der bleibenden Eigentümlichkeit der überaus großen Variation zu erkennen ist; ein Refrainwort wird zum Dreh- und Springpunkt der Strophe und ihrer Gedanken- und Empfindungswelt gemacht (I 106. 114. 115. 276. 288. III 100. 286. IV 31/32. 65. 85—90. 97—101. 108—110. VI 105. 402). Es ist dadurch die größte Freiheit der Kombinationen ermöglicht und gewährleistet. Der bedenkliche Nachteil liegt jedoch darin, daß die suggestiven Werte des Refrains verloren gehen, da das eine Wort nicht mehr den Charakter eines stimmungstragenden, vertiefenden und immer neue Bedeutungen und Gesichtspunkte eröffnenden Elementes wahren kann. Manches von dem bei Burns und Byron schon Gesagten trifft auf Swinburne zu. Freilich schafft seine Leidenschaftlichkeit und die Größe seiner Sprache auch größere Maßstäbe, seine Intentionen sind anders als die seiner Vorgänger. Doch bleibt die psychologische Wirkungs- und Reaktionsart und -erscheinung dieselbe.

Das ästhetisch Gewagte solcher Technik wird am deutlichsten sichtbar bei ihrer Ausdehnung auf größere epische und lyrische Gedichte. Die stetig wiederkehrende



Beschließung einer Strophe mit *Faustine* (I 106) könnte symbolisch aufgefaßt werden. In alle Regungen der Sinne und Seele drängt sich jenes Frauenbild, durch alle glühenden Phantasien jagt der Klang ihres Namens, deutet Nähe ihrer unheilvollen Sinnlichkeit und bitteren, zum Tode Weihenden Grausamkeit und Unentrinnbarkeit vor der Macht ihrer Sünde und Wollust an. Im Wechsel der Geschlechter und Jahrhunderte kehrt *Faustine* wieder, in veränderter Gestalt, aber gleichen Wesens — ein ewiger Refrain. Ihr Name selbst veranschaulicht schon die Atmosphäre ihres Wesens: der spitzige, schneidende *i*-Laut hat etwas Stechendes wie von Pfeilen und beißendem Gift an sich —

You 'd give him — poison shall we say?

Or what, *Faustine*?

Auch das in einem so kleinen Strophengebilde zwischen den vier- und zweitaktigen Versen schwankende und zerflatternde Tempo, besonders der akatalektische Abschluß des Zweitakters durch *Faustine* trägt etwas davon in sich. Also Deutungen für den Sinn des Refrains sind genug da. Ein gesundes Fühlen wird aber seine hier betätigte Anwendung übertrieben, gekünstelt, bizarr und infolge der 41maligen Nennung ermüdend finden. Je öfter die gleiche rhythmische und gefühlshafte Spannung durch die Wiederkehr des Refrainwortes erfolgt, um so schwächer und leerer von Bedeutungs- und Stimmungswerten wird sie, wo jede "edle Einfachheit und weise Maßhaltung"<sup>194</sup> sie ungeheuer hätte steigern können. Gerade das Wesentliche eines Ostinatos, in dessen Sinne hier der Refrain verwandt wurde, nämlich die sinnbetörende, faszinierende, aufpeitschende, nervös und

<sup>194</sup> Fehr über Rossetti, Studien S. 88.

seelisch-geistig bewegende Beharrlichkeit eines Motivs geht verloren. Es trägt das Ganze nicht, zerstört vielmehr die Gesamt- und Einzeleindrücke.

Die gleiche Gedanken- und Gefühlswelt lebt in "Dolores" (I 154). Auch die Verhältnisse des Refrains würden ähnlich wie dort liegen, wenn nicht der 28mal wiederkehrende und immer in den ungradzähligen Strophen auftretende Anruf mit den mannigfachsten Epitheta und Attributen verbunden wäre und so stetig eine neue Bereicherung und wechselnde Beleuchtung erführe. Aus der Notwendigkeit des dichterischen Augenblicks heraus werden die Attribute gefunden und zur Zeichnung der Gestalt verwendet:

O mystic and sombre Dolores  
*Our Lady of Pain?* (I 154)

O wise among women, and wisest,  
*Our Lady of Pain.* (I 155)

O splendid and sterile Dolores,  
*Our Lady of Pain.* (I 156)

O bitter and tender Dolores,  
*Our Lady of Pain.* (I 157)

O sanguine and subtle Dolores,  
*Our Lady of Pain.* (I 157)

O fierce and luxurious Dolores,  
*Our Lady of Pain.* (I 158)

O sleepless and deadly Dolores,  
*Our Lady of Pain.* (I 161)

"Rococo" (I 115) bedeutet gegenüber diesen Beispielen ein Gegenteil. Der Refrain drängt sich nicht auf. Er ist dezent verhallend und durch die Alternation fast verdeckt. Er stört nicht, sondern tönt sacht mit der Grazie des Rokokos, die selbst im Schmerz noch schön und vornehm gehalten ist, die Gegensatzpaare *pleasure*

und *pain* und *remember* und *forget* an. Die Parallelordnung, die jeweils in zwei Strophen *pleasure* mit *remember* und *pain* mit *forget* übereingehen läßt, entspricht einem metaphysischen Hintergrunde im antithetischen Schauen des Dichters und zeigt wieder die Größe seiner artistischen Formkraft. Der Grundton des Rokokos ist fein erspürt worden. Verschwebende Gleichklangslaute huschen ohne feste Bindung durch die Dichtung und weben das Zarte und Duftige eines Scheidegrußes, wie er Rokokomenschen wohl zu eigen ist.

Die hier vorteilhaft zur Geltung gekommene Leichtigkeit des variierten alternierenden Refrains wird zum Verhängnis, wo der Stoff schwerer und massiger gewählt ist, wie in “A Word for the Nation” (VI 105). Mit leidenschaftlicher Rhetorik baut sich in bewegten Anapästten eine zwölfzeilige Strophe auf, deren Ende die alternierenden Kehrwörter *slaves* und *the sea* bilden. Die mächtigen Rhythmen laufen in diese geschmeidige Spitze aus, gegenüber dem aufschwellenden Strophenkörper steht dieser schwächliche Abschluß. Die Variation hat ihn aufgeklüftet, läßt ihn zerflattern, die Alternation läßt das eine Refrainwort über dem anderen vergessen. Weder eine Gefühlsstauung, die durch den Refrain gelöst würde, wodurch dieser gleichsam infolge eines Rückstoßes überbetont würde, noch eine Affektverstärkung ist hier also vorhanden. Der politische, oratorische Refrain soll zwar kurz, muß aber vor allem stabil und prägnant formuliert sein und dadurch unwiderstehlich immer wieder den einen in die Diskussion geworfenen Gedanken ins Bewußtsein heraufholen und als einzig möglichen monomanisch aufdrängen. Catos Beschlußformel *Ceterum censeo* usw. mag da als Vorbild gelten. Auch der listig und verschlagen

andeutende und Ironie und Leidenschaften aufstachelnde stetige Einwurf in Antonius' Grabrede,

*But Brutus is an honorable man,*

ist ein Glanzstück des oratorischen Refrains. Kann aber *slaves* und *sea* als Kampfruf gespürt werden, was man doch von dem politischen Refrain erwarten sollte? Béranger und V. Hugo haben aus ihm ganz andere Wirkungen herauszuholen gewußt.<sup>195</sup> Doch Swinburne faßt die durch den Refrain gebotenen Pointen nicht, sodaß dieser das Gedicht und die inneren Spannungen nicht integriert und seine Anwendung keinen Sinn hat; sie muß geradezu als Spielerei erscheinen.

Ähnlich kann auch in "Vos Deos Laudamus" (VI 87) und "The Twilight of the Lords" (VI 94) der Refrain *O Lords our Gods* nicht der vorangehenden Tirade standhalten, während das intermittierende *sea* in den einzelnen Absätzen von "By the North-Sea" (V 85—90, 97—101, 108—110) sinnentsprechend wellenartig auftaucht und getragen wird von den rhythmischen Wogen eines ekstatischen Hymnus an das Meer.

Wenden wir uns nun der Betrachtung des festen oder nur geringfügig veränderten Kehrreims zu, so zeigt sich überraschend, daß durch ihn feinere und tiefere und dem Inhalt konformere Wirkungen erschlossen worden sind. Hier kann sich ja auch eher Wohlklang der Worte, Komplexheit der Stimmung, eine ruhige und sichere Gefühlssteigerung entfalten, da psychologisch genommen die Empfindungsschwingungen in den größeren Räumen eines ganzen Verses weiter und gestaltungskräftiger ausholen können. Andererseits kann der Dichter den Zwang

<sup>195</sup> s. Thureau S. 412 ff.



eines Komponierens auf ein Wort hin umgehen durch die Komposition einer stimmungs- und bedeutungstragenden Einheit, wie sie der Vers darzubieten vermag. Es ist ihm so die Gelegenheit geboten, die Refrainzeile selbst aus den übrigen Zeilen herauszuheben und ihr eine besondere Schönheit in Klang und Farbe zu verleihen (Morris). Innerhalb des Aufbaus der Strophenmelodie vermag ein solch fester Refrain auch eine ganz andere Stellung einzunehmen: gegenüber den sich verschlingenden und fortschreitenden Reim- und Entwicklungslinien ist er sammelnder und gefühlklärender Ruhepunkt; ferner kann er sich gleichwertig in ihr Spiel mischen und es mit dem Reiz seiner Leitmotiv- und Erinnerungsmomente durchweben, was alles beim Refrainwort nur in untergeordnetem Maße zutreffen kann.

Solcher Art entspricht der aus der Stimmung des Gedichtes tief aufquellende Stoßseufzer

*Ah God, ah God, that day should be so soon*

in dem provençalischen Tagelied "In the Orchard" (I 102), in dessen klangvollen Tönen Fehr (Stud. 79) die unvergeßliche Alba (Bartsch, Chrestomathie provençale, Sp. 101/102)

*Oi deus, oi deus, de l'Alba! tan tost ve*

wiedererkennt. "Love at Sea, Imitated from Théophile Gautier" (I 79) ist durch den seine Stellung wechselnden und bald am Anfang, bald am Ende stehenden oder aussetzenden Kehrreim

*We are in love's land (hand) to-day*

wie mit feinen zusammenhaltenden Fäden durchzogen. Zahlreiche Responsionen schmiegen sich ihnen an und erhöhen so den Eindruck eines stilistischen Kunstwerks.

Der unregelmäßig wiederkehrende Refrain

*While three men hold together,  
The kingdoms are less by three*

in "A Song in Time of Order" (I 137) verkörpert in sich noch einmal den Ton des markigen Kriegsgesanges mit seinen schmetternden Rhythmen.

Als Mittelpunkt jeder Strophe erscheint der Kehrreim in "A Wasted Vigil" (III 39). In seine große Frage:

*Couldst thou not watch with me?*

gehen alle heiteren und dunklen Bilder ein, alle Einzelerlebnisse bauen sich über ihm auf und lassen immer aufs neue die Traurigkeit des Vorwurfs aufleben, dessen zunächst zurückgehaltener Unwille sich am Schluß zum strengen Richterspruch verschärft:

Since thou art not as these are, go thy ways;  
Thou hast no part in all my nights and days.  
Lie still, sleep on, be glad — as such things be;  
*Thou couldst not watch with me.*

Noch deutlicher als Ausgangspunkt für eine mächtig aufschwellende Rhetorik wird das uralte Motiv aus Jesaia 21, 11: "Hüter, ist die Nacht schier hin?" — die gedrunken massige englische Übersetzung: *Watchman, what of the night?* verleiht dem Vers eine tiefe Wirkung — in "A Watch in the Night" (II 27) gefühlt. Der wechselnde Anruf, der die Gestalten der Propheten, Staatsmänner, Herren, Knechte, Märtyrer und Nationen vorüberziehen läßt, birgt in sich die Erregungsmomente für stetig neue Inspirationen der Wechselrede.

Eine besondere Bedeutung erhält das Ritornell in "The Bride's Tragedy" (III 276):

*In, in, out and in,  
Blaws the wind and whirls the whin.*

Der erste Satz soll, da er vierhebig zu lesen ist, metrisch

dieselbe Zeit ausfüllen wie der folgende. Die einzelnen Wörter *in, in, out* müssen darum gedehnt und durch kurze Pausen voneinander getrennt werden. Es kommt dadurch etwas Zögerndes, Stockendes und dennoch Schwebendes in den Vers, das sich laut- und sinnmalend der Vorstellung des Windes gut einfügt.

Auch der Refrain

*For a day and a night*

in "At Parting" (III 100) findet metrisch seine Auszeichnung. Aus dem Zuge der leidenschaftlichen Vier- und Fünftakter in ihrem beweglichen Wechsel zwischen anapästischem und daktylischem Rhythmus springt er plötzlich mit seinem auf zwei Takte eingeschrumpften Kurzmaß heraus, als ob in seinem Verstummen auch das Verstummen von Liebe und Glück angedeutet werden sollte:

Love can but last in us here at his height

*For a day and a night.*

Als Anfang der Dichtung ist er schon vorweggenommen, begleitet wird er von den Refrainansätzen in den Fünftaktern, die immer auf die Freud und Leid bergende Vorstellung *us* zurückkommen.

Eine höchst kunstvolle Strophenverkettung liegt in "Messidor" (II 197) vor. Der Anfang dieses Gedichtes kehrt in jeder Strophe als Endkehrreim wieder und die vierte Zeile jeder Strophe als erste in der folgenden Stanze. Das Netzwerk der Beziehungen ist somit verdichtet, da außer dem durchgehenden Refrain noch der jedesmal über zwei Strophen sich erstreckende hinzutritt.

Den eingeschobenen Balladen-Doppelrefrain wendet Swinburne nur wenige Male an. In "The Weary Wedding" (III 261) hebt er sich in seiner stereotypen Einförmig-

keit, die durch den stets gleichbleibenden Anruf das *weary* der Stimmung unterstreicht, wirkungsvoll von dem dramatischen Zwiegespräch zwischen der Mutter und Tochter ab. In den Dichtungen "The Sea Swallows" (I 288) und "The Brothers" (VI 259) gibt er das Rahmenwerk einer unbestimmt umgrenzten Stimmung. *Sweet fruits are sair to gather* und *And the wind wears owre the heather* korrespondieren mit dem Inhalt des Gedichtes, da sie beide den Ton des Traurigen und Furchtbaren anschlagen, der dem Schicksal und der bitteren Reue des Brudermörders anhaftet.

Die volkstümlich schlichte und einfache Art des Refrains in diesen Beispielen, die allerdings schon in "The Sea Swallows" gelegentlich eine sinnvolle Anpassung des Kehrreims an den jeweiligen Zustand der Stimmung und Handlung erfuhr, wird in der Ballade "The King's Daughter" (I 276) von einer kunstvollen Behandlung und Einbeziehung in eine Symbolwelt abgelöst. Deren Bedeutung wird von Nordau in seiner Analyse<sup>196</sup> zwar gesehen, ohne daß aber ihr künstlerischer Wert anerkannt wird. Von zehn Königstöchtern erzählt das Gedicht; die schönste freit ein Prinz, er kleidet sie prächtig, bewirtet sie mit köstlichen Speisen und bettet sie weich. Ein dunkles Schicksal schwebt aber über ihr und läßt sie nicht froh werden, sodaß sie den Tod herbeisehnt. Diese Geschichte wird im ersten und dritten Vers jeder Strophe vorgetragen, während die Refrains im zweiten und vierten Vers in geheimnisvollem Zusammenhang mit dem Fortgang der Handlung in Verbindung stehen und deren

---

<sup>196</sup> a. a. O. I 151.



Bilder, Situationen und ihre Veränderungen noch einmal unter irgendeinem unbekannten Einflusse in poetischer und stimmungsmalender Verklärung erscheinen lassen. Es wird von den Mädchen im grünen Korn und am Brunnen erzählt — und in zart abgetöntem Sinnbild für sie wird von kleinen roten Blättern und weißen Vögeln gesprochen, die auf dem Mühlwasser<sup>197</sup> treiben. Der junge Königssohn kommt — und wie um eine freudige Bewegung auszudrücken, kräuseln sich die Wasser. Er sucht die schönste und lieblichste der Jungfrauen — und wie zu einem bösen Omen fallen Regen, Schnee und Sturm in den Bach; oder zerbrochene Boote treiben auf ihm, als die Wendung zum Bösen eintritt. So der erste Refrain. In ihm wird die Natur zu einem selbsttätigen Wesen gemacht, das handelnd und gestaltend in den Lauf des Geschehens eingreift. Nicht nur vager Hintergrund oder Reagens auf einen im Gedicht entwickelten subjektiven Stimmungscharakter ist sie — sie selbst erzählt, deutet aus, begleitet in symphonischer Registrierung alle Vorgänge, die durch den so erschlossenen Symbolismus ein Doppelgesicht erhalten: das ihrer realen Existenz und das eines imaginären hintergründigen Belebtseins und einer in eigenen Gesetzen ruhenden unabhängigen Bestimmung, die das Ganze leitet. Aus dieser geheimnisvollen Direktive entspringt auch die eigenartige Wendung der Ballade, die einem dunklen, unerklärten Zwange folgt.

Der zweite Refrain setzt den Gedanken und Verlauf

197

We were ten maidens in the green corn,

*Small red leaves in the mill-water: —*

We were ten maidens by a well-head,

*Small white birds in the mill-water: — etc.*

der Erzählung in den jeweiligen Strophen weiter fort, er ergänzt<sup>198</sup> oder kontrastiert.<sup>199</sup>

Das Wechselspiel zwischen den jambischen Rhythmen in den erzählenden und den trochäisch-daktylischen in den Refrainversen belebt die Dichtung sehr. Die in der Mitte der Kehrreime aneinanderstoßenden Hebungen sind von ausnehmendem Reiz für die taktile Bewegung. — Die letzten Strophen bringen eine merkwürdige Bereicherung an Refrainelementen, da die dritte Zeile beharrlich das *for all the rest* durchführt.

Mit der Edward-Ballade verwandt, doch längst nicht deren Größe und Dramatik erreichend, ist die finnische Ballade "The Bloody Son" (I 284). Die Technik des Dialogs und Refraingefüges ist dieselbe. Das zum Schluß der Strophen auftretende Zögern und Langsamerwerden in dem Zwiegespräch zwischen Mutter und Sohn wird durch die allmähliche Abnahme in der Länge der Kehrreime sinnbildlich zum Ausdruck gebracht.

Durch Verwendung des Gegenrefrains mit Endrefrain ist das Gedicht "Three Weeks Old" (II 402) auf den

- 
- 198        "Out of ten maidens ye'll grant me one."  
               *A crown of red for the king's daughter. —*
- "And ye'll streek my brother at the side of me,"  
               *The pains of hell for the king's daughter. —*
- 199        A bed of yellow straw for all the rest,  
               *A bed of gold for the king's daughter. —*
- A comb of yellow shell for all the rest,  
               *A comb of gold for the king's daughter. —*
- A grass girdle for all the rest,  
               *A girdle of arms for the king's daughter. —*
- Nine little kisses for all the rest,  
               *A hundredfold for the king's daughter. —*
- Golden gifts for all the rest,  
               *Sorrow of heart for the king's daughter. —*

Ton eines duftigen, subtilen Wohllauts und einer leichten zarten Anmut gestimmt, wie ihn der schönheitstrunkene Anblick einer Rose in der Seele des Dichters hervorzaubert. Weniger künstlerisch ist die Strophenverkettung durch den Gegenrefrain in dem "Pastiche" (III 90) und sehr fraglich in "A Reivers Neck-Verse" (III 272). Die Sprache soll hier, dem Gegenstande entsprechend, naiv und primitiv sein, darum die vielen Responionen und gleichen Wendungen. Aber die fühlbar beabsichtigte Primitivität mit dem übertriebenen Symmetriewillen wahrt nicht den natürlichen Ton und die Einfachheit des Menschen, dem die Worte in den Mund gelegt werden. Sie wirkt eher absurd als überzeugend.

Es würde zu weit führen und den Rahmen dieser Abhandlung überschreiten, wollte man Swinburnes Beschäftigung mit der Kunstballade, dem Chant Royal und Rondel, die alle den Refrain nach bestimmten Gesetzen erfordern, eine eingehende Betrachtung widmen. Einen kurzen historischen Überblick über ihren Werdegang und ihre Anwendung bei Swinburne vermittelt M. Kado.<sup>200</sup>

Der Dichter greift mit vielem Geschick diese alten Formen auf und gewinnt sie in umfassenderer Weise für die moderne englische Literatur, als es die zeitgenössische Kunstrichtung vermochte. Unter seiner Hand verlieren sie zumeist das Konventionelle, Spröde und Formale, das ihnen nur allzuoft anhaftet und zur Gefahr wird. Ihr Wert ist aber nur ein relativer, formbetonter und bleibt hinter den gewaltigen Dichtungen wie "Dolores", "Laus

---

<sup>200</sup> a. a. O. S. 38 ff. — Vgl. auch Gleeson White, *Ballades and Rondeaux, Chants Royal, Sestines, Villanelles etc.* = *The Canterbury Poets* 1887; desgl. Helen Louise Cohen, *The Ballade*, New York 1915.

Veneris", "A Ballad of Life", "A Ballad of Death" u. a. zurück.

Die Übersetzungen Villonscher Balladen (III 133—135) offenbaren das Walten einer hohen metrischen Fähigkeit, die weiter herübergreift auf die Originaldichtungen "A Midsummer Holyday" (VI 1—23) u. a., in denen eine phantasiereiche und sinnvolle Allegorie, die an Chaucer und Spenser erinnert, in melodischer, äußerst biegsamer und beherrschter Sprache entwickelt wird.

Die für Swinburne typische und später von Christina Rossetti gern angewandte Rondelform (B)a b a B/b a b/a b a B ist wahrscheinlich von ihm selbst erfunden worden, da sie vor ihm von keinem anderen Dichter gebracht wird. Er weiß den Rondels durch gewandte Veränderungen der Rhythmen und Gebrauch von längeren oder kürzeren Versen sowohl ein zierliches, leichtes und anmutiges Gepräge als auch den Ton ernster Gedanken und Empfindungen zu geben. Sie weisen eine prägnante Rundung auf und Konzentration, geschickte Kunst der Verbindungen und flüssige Sprache, sodaß sie die Ansprüche erfüllen, die Swinburne selbst an sie stellte:

The Roundel (V 161).

*A rounded is wrought* as a ring or a starbright sphere,  
With craft of delight, and with cunning of sound unsought,  
That the heart of the hearer, may smile if to pleasure his ear  
*A roundel is wrought.*

Its jewel of music is carven of all or of aught —  
Love, laughter, or mourning — remembrance of rapture or fear —  
That fancy may fashion to hang in the ear of thought.

As a bird's quick song runs round, and the hearts in us hear  
Pause answer to pause, and again the same strain caught,  
So moves the device whence, round as a pearl or tear,  
*A roundel is wrought.*



In seiner Gesamtheit muß das bei Swinburne gefundene Ergebnis überraschen: es bleibt um ein Beträchtliches hinter Rossetti zurück. Zwar ist Swinburne der größere Dichter — Rossetti ist aber der größere Künstler: d. h. er weiß mit ausgesuchteren Mitteln zu arbeiten und aus ihnen mehr zu machen, sparsamer, sorgsamer, berechnender mit ihnen umzugehen. Es ist bei ihm alles abgetönt auf den intensivsten Grad einer sicheren Wirksamkeit. Das erhebt seine Dichtung im Bereich des Refrains auf die bedeutende Höhe, die Swinburne trotz dessen großer Wortkunst überragt. Denn bei diesem ist die Neigung zum Refraingebrauch außer in den Balladen und Rondels viel zu unbestimmt, gelegentlich und als Einzelzug auftretend, als daß sie zu einem bestimmten Faktor im ganzen dichterischen Schaffen werden könnte. Im Grunde genommen ist keine Wurzel da, von der aus der Refrain bei ihm zu fassen wäre, und kein Ziel, um dessenwillen er angewendet würde und aus dessen Einstellung heraus er verstanden werden könnte. Er drückt für Swinburne keine charakteristischen Wesensmerkmale, weder eine ausgeprägt lyrische noch musikalische oder oratorische Eigenart aus. So ist er denn auch kaum zur Erschließung des Wesens des Dichters geeignet — es sei denn, daß an ihm sich die artistische Formkraft entfalten kann, so daß von da aus ein neuer Einblick gewonnen wird.

### Neuere Zeit.

Mit Swinburne als dem letzten Großen schließt die Viktorianische Zeit und damit die Epoche, in der neben der Elisabethanischen Zeit der Refrain seine größte Bedeutung und künstlerische Würdigung gefunden hat.

Außer in den Werken der erwähnten Dichter spielt er auch bei M. Arnold, R. Browning, Th. Hardy zeitweise eine nicht zu unterschätzende, wenn auch nicht ausschlaggebende Rolle. Charakteristischer ist er wieder für F. D. Hemans, B. Cornwall, Th. Hood, Thackeray und Chr. Rossetti. Die 80er Jahre sahen ihn in der artistischen Aufmachung der Ballade (A. Lang: *Ballades in Blue China* 1881, A. Dobson, E. Gosse, W. E. Henley), des Rondels (R. Bridges, Dobson, Gosse, A. Symons), Villanelles (Gosse, E. Dowson) und Trioletts (Bridges, Dobson, Gosse, Henley). Für den Refrain scheint eine Tradition geschaffen zu sein, die immer wieder hervorgeholt und anerkannt wird. In den einfachen, rhythmisch starken Soldatenliedern eines Kipling, den weichen, in mystische Klangwellen getauchten Traumgedichten eines Yeats, den Seegesängen eines H. Newbolt und ihrer Parodierung durch J. C. Squire (*"Tricks of the Trade"*, London etc. 1924) wirkt sie nach.

Auffallend ist es aber, welch geringen Einfluß sie darüber hinaus ausübt. Abgesehen von unzähligen Gelegenheitsgedichten, Kriegsliedern<sup>201</sup> und den in jüngster Zeit üppig aufschießenden Chansons, Brettli- und Tanzliedern ist der Refrain literarisch kaum noch gepflegt worden, jedenfalls nicht in der Kunsthandhabung der Viktorianischen Dichtung. Diese bewahrt für den Refrain, wie sie bei seinem Gebrauch keine ausgesprochene Parallele in der französischen und deutschen Literatur hatte, auch in der eigenen Literatur ihre Exklusivität. So sehr sie nach der Romantik mit der Betonung der Form und ihrer

<sup>201</sup> s. den Aufsatz von E. Aulhorn, *Vom englischen Soldatenlied* = *Germ.-Rom. Monatsschrift* VIII 36 ff.

künstlerischen Vollendung eine Zeitbewegung erfüllte, so wenig vermag sie nun einem Zeitrhythmus standzuhalten, der eine überfeinerte Ausprägung und liebevolle Durchbildung eines Kunstwerkes bis in die kleinsten Züge hinter sich läßt und impressionistisch-suggestive, unbestimmte, stets neue Effekte zeugende Ausdrucksformen nicht versteht. Der Refrain gilt in diesem Sinne schon längst nur noch als eine Angelegenheit des genießenden Ästhetentums und wird als solche verspottet — oder er dient der leichten, sanglichen Muse der schon erwähnten Chansonliteratur. Wesentlich neue Gesichtspunkte kommen hier nicht mehr in Frage.

Damit schließt diese Abhandlung. Es konnte nicht ihre Aufgabe sein, jedem Refrainbeispiel nachzujagen und es einzureihen. Die Fülle des Stoffes ist zu groß. Vielmehr konnte es sich nur darum handeln, an den bedeutendsten Erscheinungen der Literatur — und nur an ihnen werden Entwicklungen und Fortschritte sichtbar — dem Wesen des Refrains und seinen Ausdrucksmöglichkeiten nachzugehen und zu zeigen, in welchem hohem Grade er wandlungsfähig ist und sich der dichterischen Eigenart anpaßt, sodaß diese geradezu aus seiner Gestaltung abzulesen ist. Die kursorisch-historische Betrachtung der Zusammenhänge einerseits und die eingehende Analyse einzelner Gedichte andererseits empfahlen sich hierbei von selbst.

## Namenverzeichnis.

- |                                  |                                    |
|----------------------------------|------------------------------------|
| Arnold, M. 76. 176               | Fielding, H. 68                    |
| Béranger 166                     | Fletscher, J. 63                   |
| St. Beuve 93                     | Gautier, Th. 167                   |
| Bion 105                         | Giraldus Cambrensis 15             |
| Blake 82                         | Gosse, E. 98. 176                  |
| Bridges, R. 176                  | Gower 44                           |
| Browning, E. B. 92. 98. 111. 118 | Greene 14. 52. 62. 103             |
| — 129. 145. 161. 162             | Hamilton 87                        |
| Browning, R. 176                 | Hardy, Th. 176                     |
| Burns 70. 71—76. 92. 108. 121.   | Heath, R. 66                       |
| 125. 145. 162                    | Hemans, F. D. 107. 113. 114. 176.  |
| Byron 92—94. 125. 162            | Henley, W. H. 176                  |
| Campion, Th. 57                  | Herbert, G. 63                     |
| Carey, Henry 69                  | Herd 70 u. a.                      |
| Carlyle 98. 123                  | Herrick, R. 65                     |
| Chatterton 70                    | Heywood, Th. 64 f.                 |
| Chaucer 43—45. 174.              | Holiday, B. 63                     |
| Cocayne, Sir Aston 65            | Hood, Robin-Balladen 20. 119       |
| Coleridge 83 f. 95. 99. 129      | Hood, Th. 70. 176                  |
| Collins 70                       | Howell, James 65                   |
| Cornwall, B. 176                 | Hughes, Doctor Henry 66            |
| Cowper 37                        | Hugo, V. 166                       |
| Déors Klage 7 ff.                | Jone, R. 57                        |
| Derrick, Samuel 68               | Keats 88. 95. 99. 109              |
| Dickens 98                       | Kipling 98. 176                    |
| Dobson, A. 98. 176               | Lang, A. 176                       |
| Donne, J. 52                     | Lawes, Henry 65                    |
| Dowland, J. 57. 61               | Logan, J. 87. 88                   |
| Dowson, E. 176                   | Lowell, J. R. 114                  |
| Drayton, M. 104                  | Lydgate 45.                        |
| Dryden 68. 69                    | Marot 48. 161                      |
| Dunbar 14. 45 ff.                | Milton 65                          |
| Edward-Ballade 32—34. 40. 129.   | Moore, Th. 58. 72. 78—81. 104. 108 |
| 161. 172                         |                                    |



- Morris, W. 150—160. 161. 167  
 Moschus 52. 105  
 Newbolt, H. 176  
 Nicol, J. 70. 72. 75  
 Parker, Martin 65  
 Peerson, Martin 57  
 Percy 70. 119  
 Pike, A. 113  
 Poe, E. A. 95. 96. 97. 98. 109—  
 118. 121. 125. 161  
 Pope 68  
 Quarles, F. 65  
 Raleigh 52. 53  
 Ramsay 39. 70. 71. 75. 87  
 Ritson 70. 119  
 Rossetti, Chr. 174. 176  
 Rossetti, D. G. 97. 119. 125. 129  
 —150. 156. 161. 175  
 Ruskin 98  
 Scott, W. 70. 76—78. 108. 119  
 Sedley 69  
 Shakespeare 34. 58 ff. 63. 103. (166)  
 Shelley 89—91. 93. 121  
 Sheridan 70  
 Sidney 52. 53—56. 150. 161  
 Skelton 14. 47 f.  
 Spenser 52 f. 174  
 Squire, J. C. 176  
 Surrey 50  
 Swinburne 119. 160—175  
 Symons, A. 176  
 Tennyson 40. (62.) 97. 98. 98—109.  
 113. 119. 121. 125. 161  
 Thackeray 176  
 Theocrit 52. 105 f.  
 Thomson 70  
 Vallois, Charles de 45  
 Verstegan, R. 63  
 Villon 161. 174  
 Wade, John 65  
 Walpole, R. 73  
 Willow-Lied 34 f. 59  
 Wordsworth 84—88. 99  
 Wyatt 48 ff. 103. 121  
 Yeats, W. B. 98. 176.

### Druckfehler.

Lies S. 8 Z. 6: folgende — S. 20 Z. 10:  $a R^1 b c b R^2$  —  
 S. 20 Z. 11:  $a R^1 b c d R^2$  — S. 43 Fußn. 2: Thureau — S. 67 Z. 23:  
 Festgelegte — S. 71 Fußn. 60 Z. 1: [= Refrain] — S. 71 Fußn. 64: Jolly  
 — S. 76 Fußn. 78 Z. 3: something which makes us feel that we have  
 not the man speak — S. 84 Z. 24: derselben —

S. 116 letzte Z.: formalen — S. 129 Fußn. 146: tilge das doppelte  
 D. — S. 135 Fußn. 152: Cold bridal — S. 154 Z. 11: flowers.

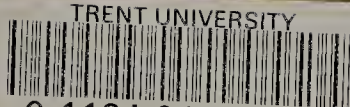
# Date Due

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |



CAT. NO. 23 233

PRINTED IN U.S.A.



Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

## Anglistische Forschungen

herausgegeben von Dr. J. Hoops, o. Professor an der Universität Heidelberg.

1. C. Stoffel, Intensives and Down-toners. A Study in English Adverbs. geh. Mk. 4.—.
2. Erla Hittle, Zur Geschichte der altenglischen Präpositionen *mid* und *wid* mit Berücksichtigung ihrer beiderseitigen Beziehungen. 2. Aufl. geh. Mk. 4.80.
3. Theodor Schenk, Sir Samuel Garth und seine Stellung zum komischen Epos. 2. Aufl. geh. Mk. 3.—.
4. Emil Feller, Das Benediktiner-Offizium, ein altenglisches Brevier aus dem XI. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Wulstanfrage. geh. Mk. 2.40. Nicht mehr einzeln.
5. Hugo Berberich, Das Herbarium Apuleii nach einer frühmittelenglischen Fassung. geh. Mk. 3.60. Nicht mehr einzeln.
6. Gustav Liebau, Eduard III. von England im Lichte europäischer Poesie. geh. Mk. 2.80.
7. Louise Pound, The Comparison of Adjectives in English in the XV. and the XVI. Century. geh. Mk. 2.40. Nicht mehr einzeln.
8. F. H. Pughe, Studien über Byron und Wordsworth. geh. Mk. 4.80.
9. Bastian A. P. van Dam, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
10. Eugen Boeckh, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
11. Ida Bauert, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
12. Richard B. Sewall, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
13. Alexander B. Sewall, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
14. W. van der Meer, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
15. May Lansbury, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
16. Tom Oakes, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
17. Richard J. B. Sewall, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
18. Conrad G. B. Sewall, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
19. John van der Meer, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
20. E. Koeppe, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
21. J. J. Köhler, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
22. Otto Jespersen, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
23. Eduard Bräuer, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
24. Wilhelm K. B. Sewall, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
25. Ernst Metzger, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
26. Karl Jost, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
27. Paul Gonsky, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
28. Ed. Voigt, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
29. P. Fijn van der Meer, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
30. Guido Oeser, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
31. Eva Rotz, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.
32. Manfred E. B. Sewall, Prosody and Poetics. Printing, 19. Jahrhundert.

PE25 .A5 Heft 64  
Ruhrmann, Friedrich G  
... Studien zur Geschichte und  
Charakteristik des Refrains in der  
englischen Literatur

DATE

ISSUED TO

144397

*Ruhrmann, Friedrich*

144397

## Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

33. **Jakob Knecht**, Die Kongruenz zwischen Subjekt und Prädikat und die 3. Person Pluralis Präsens auf -s im Elisabethanischen Englisch. geh. Mk. 4.20.
34. **Manfred Elmer**, Byron und der Kosmos. Ein Beitrag zur Weltanschauung des Dichters und den Ansichten seiner Zeit. geh. Mk. 6.20.
35. **G. M. Miller**, The historical point of view in English literary criticism from 1570—1770. geh. Mk. 4.—.
36. **John Koch**, A detailed comparison of the eight manuscripts of Chaucers Canterbury Tales completely printed in the Publications of the Chaucer Society. geh. Mk. 13.50.
37. **Oskar Nusser**, Geschichte der Disjunktivkonstruktionen im Englischen. geh. Mk. 5.40.
38. **Friedrich Deters**, Die englischen Angriffswaffen zur Zeit der Einführung der Feuerwaffen (1300—1350). geh. Mk. 4.20.
39. **Walter Maier**, Christopher Anstey und der "New Bath Guide". Ein Beitrag zur Entwicklung der englischen Satire im 18. Jahrhundert. geh. Mk. 5.60.
40. **Joseph Delcourt**, Medicina de quadrupedibus, an early M. E. version with introduction, notes, translation and glossary. geh. Mk. 2.40.
41. **Friedrich Depken**, Sherlock Holmes, Raffles und ihre Vorbilder. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Technik der Kriminalerzählung. geh. Mk. 3.—.
42. **Louise Pound**, Ph. D., Blends, their relation to English word formation. geh. Mk. 1.60.
43. **Engelbert Müller**, Englische Lautlehre nach James Elphinston (1765, 1787, 1790). geh. Mk. 7.20.
44. **Hermann Eitle**, Die Satzverknüpfung bei Chaucer. geh. Mk. 5.80.
45. **Anna von der Heide**, Das Naturgefühl in der englischen Dichtung im Zeitalter Miltons. geh. M. 4.—.
46. **Marie E. de Meester**, Oriental Influences in the English Literature of the nineteenth century. geh. Mk. 2.30.
47. **Otto L. Jiriczek**, James Macpherson's Fragments of Ancient Poetry (1760). In diplomatischem Neudruck mit den Lesarten der Umarbeitungen herausgegeben. geh. Mk. 2.50.
48. **Gertrud Görnemann**, Zur Verfasserschaft und Entstehungsgeschichte von "Piers the Plowman". geh. Mk. 4.—.
49. **Hans Stoelke**, Die Inkongruenz zwischen Subjekt und Prädikat im Englischen und in den verwandten Sprachen. geh. Mk. 3.60.
50. **Josef Bihl**, Die Wirkungen des Rhythmus in der Sprache von Chaucer und Gower. geh. Mk. 7.60.
51. **Oscar Eberhard**, Der Bauernaufstand vom Jahre 1381 in der englischen Poesie. geh. Mk. 4.—.
52. **Anna Jacobson**, Charles Kingsleys Beziehungen zu Deutschland. geh. Mk. 2.80.
53. **Nikolaus von Glahn**, Zur Geschichte des grammatischen Geschlechts im Mittelenglischen vor dem völligen Erlöschen des aus dem Altenglischen ererbten Zustandes. Mit besonderer Berücksichtigung der jüngeren Teile der Peterborough-Chronik sowie südöstlicher und einiger anderer südlicher Denkmäler. geh. Mk. 2.80.
54. **Hedwig Reschke**, Die Spenserstanze im neunzehnten Jahrhundert. geh. Mk. 5.20.
55. **Luise Sigmann**, Die englische Literatur von 1800—1850 im Urteil der zeitgenössischen deutschen Kritik. geh. Mk. 8.—.
56. **Richard Jente**, Die mythologischen Ausdrücke im altenglischen Wortschatz. Eine kulturgeschichtlich-etymologische Untersuchung. geh. Mk. 9.—.
57. Die Briefe Richard Monckton Milnes, ersten Barons Houghton, an Varnhagen von Ense (1844—1854). Herausg. von **Walther Fischer**. geh. Mk. 4.80.
58. **Hans Matter**, Englische Gründungssagen von Geoffrey of Monmouth bis zur Renaissance. Ein Versuch. geh. Mk. 18.—.
59. **Malone**, The Literary History of Hamlet. I. The Early Tradition. geh. Mk. 6.80.
60. **Sibilla Pfeiffer**, George Eliots Beziehungen zu Deutschland. geh. Mk. 12.50.
61. **E. v. Erhardt-Siebold**, Die lateinischen Rätsel der Angelsachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Altenglands. geh. Mk. 15.—.
62. **Karl Uhler**, Die Bedeutungsgleichheit der altenglischen Adjektiva und Adverbia mit und ohne *-lic* (*-lice*). geh. Mk. 4.—.
63. **Erna Fischer**, Der Lautbestand des südmittelenglischen Octavian, verglichen mit seinen Entsprechungen im Lybeaus Desconus und im Launfal. geh. Mk. 14.—.

(Werden fortgesetzt.)